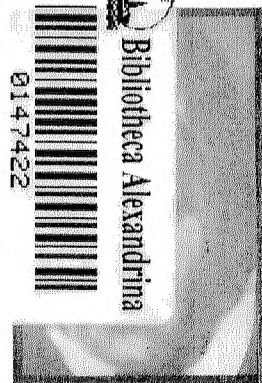
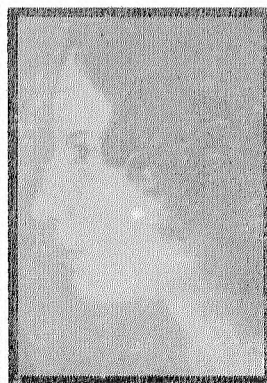


ترجمة وتقديم : أ. د. لطفية عاشور

مدخل إلى الأدب الروائي الانجليزي

الجزء الأول : إلى جورج اليوت

تأليف : ارنولد كيتل



Bibliotheca Alexandrina
0147422

الهيئة المصرية العامة للكتاب



الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية
رقم التصنيف: ٨٥٣
رقم التسجيل: ١١٤٨٦

مدخل
إلى

الأدب القرائي الإنجليزي

الجزء الأول
الف
جورج إليوت

تأليف: آرنولد كيتل
ترجمة وتقديم: د. د. لطيفة عاشور



الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية

١٩٩٤

عنه ترجمة كاملة للكتاب
مدخل الى الأدب الروائي الانجليزي

تأليف

آرنولد كيتل

ARNOLD KETTLE

by

An Introduction to the English Novel

ترجمة وتقديم

د. د. لطيفة عاشور

الاخراج الفني : ماهر الشمسي

تصميم الغلاف : أحمد عبد الغفار -

فهرس

الموضوع	الصفحة
الفهرس	٣
● مقدمة الترجمة	٥
● كلمة المؤلف	١١
● القسم الأول : تمهيدى	١٣
١ - الحياة والنمط	١٣
٢ - الواقعية والتخيل	٢٨
● القسم الثانى : القرن الثامن عشر	٤٣
١ - مقدمة	٤٣
٢ - القصة الواعظة	٤٤
٣ - ديفو والتقليد البيكارى	٥٧
٤ - ريتشاردسون وفيلدينج وستيرن	٦٥
● القسم الثالث : القرن التاسع عشر	٨٩
١ - مقدمة	٨٩
٢ - جين أوستن : اما (١٨١٦)	٩٣
٣ - سكوت - قلب ميدلوثيان (١٨١٨)	١٠٧
٤ - ديكنز : أوليفر تويست (١٨٣٧ - ١٨٣٨)	١٢٣
٥ - اميلى برونتيه : مرتفعات واندرنج (١٨٤٧)	١٣٧
٦ - ثاكارى - سوق الغرور (١٨٤٧ - ١٨٤٨)	١٥٣
٧ - جورج اليوت (ميد لمارش) (١٨٧١ - ١٨٧٢)	١٦٧
● الاحالات	١٨٥
● قائمة الاطلاع	١٩١
● الكشف	١٩٥

مقدمة الترجمة

حرصت على ترجمة هذا الكتاب القيم للعربية ، رغم ما صادفني من صعوبات جمة في سبيل ترجمته بما يجب من أمانة ودقة ووضوح ، (حرصت على ترجمته) لتقديرى العظم للكتاب ولؤلفه **آرنولد كيتل** Arnold Kettle الذى كان أستاذى والمشرف على رسالى للدكتوراه فى الأدب الانجليزى - بجامعة ليدز بانجلترا منذ حوالى أربعين عاما - وذلك اعترافا بفضلته على ، وتعميما لهذا الفضل على قراء العربية من المهتمين بالأدب الروائى ، ونقده ، ونواحى ابداعه ، ومضامينه الخلقية والاجتماعية . فمؤلفه انساني بكل ما فى الكلمة من مدلولات ، ومهتم بكشف الحقيقة وتوصيلها لأوسع دائرة .

وآرنولد كيتل غنى عن التعريف فى مجاله - فهو أستاذ أكاديمى عظيم ، وناقد أدبى بارز وانسانى يعنز بالقيم البشرية ويدعمها فى كل مجال .

وقد تخرج من جامعة كيمبردج وعمل أستاذا للأدب بجامعة ليدز بانجلترا ثم أستاذا ورئيسا بقسم الأدب الانجليزى بجامعة دار السلام بتنزانيا ثم أستاذا ومستولا عن الأدب الانجليزى بالجامعة المفتوحة Open University بانجلترا .

والكتاب قيم ومفيد ويعتبر من أهم وأفضل المراجع للرواية الانجليزية - وذلك لاعتبارات عديدة أوضحها فيما بعد . وقد أوضح المؤلف ، فى كلمته ، بتواضع العلماء ، خطة الكتاب ومنهجه النقدى - وهو مكون من جزئين - ويتناول بالدراسة والعرض والتحليل عددا من الروايات الانجليزية الممتلئة - والتى تصلح فى مجموعها لتوضيح نشأة وتطور واهتمامات الرواية الانجليزية - جماليا وأخلاقيا واجتماعيا - وذلك من أوائل القرن البامن عشر حتى منتصف القرن العشرين - ويصل فى هذا الجزء (الأول) الى الروائية العظيمة جورج اليوت وروايتها **ميدلارش** - فى أواخر القرن التاسع عشر .

ويقول المؤلف عن الروايات التى يعالجها :

« فهى مترابطة ٠٠ بفعل التاريخ وكفاح الروائيين الفرديين - وهم أنفسهم شخوص فى التاريخ - نحو تشكيل فن حيوى وأمين من الوعى المتراكم لعصرهم » (ص ٩٢) .

والكتاب مرجع هام ومفيد كما قدمت لأنه :

أولاً : يقدم للمتخصص الأدب الانجليزى طالبا كان أو أستاذا - منهجا متكاملا عن الأدب الروائى الانجليزى نسماته ومقوماته وإهتماماته وأشكاله المختلفة لدى روائيين انجليز مشهورين وممثلين .

ثانياً : يقدم الكتاب أسس واضحة ومنهجية متكاملة لنقد الأدب الروائى دون أى تحيز لمنهج أو نظرية أو اتجاه نقدى بعينه - فهو يشير الى الاتجاهات النقدية القائمة ويضيف إليها اتجاهات ومبادئ يتبناها ويؤكد عليها .

ثالثاً : يبرز الكتاب للأديب عامة القيم الجمالية والمضمامين الأخلاقية لكل رواية ، كما يلقى الضوء على نواح ايجابية أو سلبية أغفلها القراء أو النقاد السابقون - وبذلك يضيف الكثير الى استمتاع القارئ بالرواية ، وأقبله على الأدب الروائى الجاد عامة - وقد يقوده هو الى ابداع مماثل . فيخلق بذلك جيلا جديدا من الأدباء المبدعين الهادفين عن وعى وادراك .

ويجدر بنا - فى هذه المرحلة - أن نبين ميزات منهج كينل فى كتابه بتصوير هذا المنهج من تعليقاته أو تصرفه أو تصريحاته بالنسبة للرواية أو الروائى الذى يتناوله .

يقول المؤلف :

« ان لمن الخطر دائما أن نتناول عملا فنيا على حدة ونحاول أن نستهلك منه بعض الصمغات . فبمجرد أن نقوم بتصنيف كتاب أو نشرحه نواجه خطر عدم امكان رؤيته وحدة متكاملة بعدئذ ٠٠٠ أضف الى ذلك أن كل عصر من عاصر الكتاب متصل اتصالا وثيقا ان لم يكن متشابكا بغيره من العناصر الأخرى » (ص ١٣ - ١٤) .

وهو بذلك يؤكد ويقتضى برأى هنرى Henry James الروائى والناقد المشهور فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، بأن الرواية كائن حتى تتصل كل عناصره ببعضها اتصالا عضويا ويصيب كل

عنصر منها ما يصيب باقيةا من حيوية أو ضعف • ولهذا فإن كينل يتناول كل رواية يعالجها على هذا الأساس - فهو لا يهتم بالأحداث أو الشخصيات على حدة لقيمتها ذاتها - بل بمدلولاتها - ويظهر للرواية كعالم متكامل يتحرك فيه البشر في ظروف معينة - وأمام مبادئ وضغوط تفرض عليهم مساو كما معيننا - فيتفاعلون مع هذه المبادئ والضغوط وينصهرون بها أو يتمردون عليها •

ويتابع كينل في كل هذا يد الروائي في ابداءه خطوة خطوة ، كما يوصى بذلك الناقد الكبير بېرسى لايوك Percy Lubbock في كتابه **صناعة الفن الروائي The Craft of Fiction** ويستطيع بذلك أن يكتشف عن الصفات الجذرية للعمل الأدبي (الرواية) : عن نواحيها الجمالية والأخلاقية والاجتماعية - ولو أنها كلها منضصرة •

ويقول في هذا السبيل :

« اذ لا يكفي أن نقصر الرواية (مملها في ذلك مثل الفصل أو المسرحية) على نقاط تكوينها أو أسحاصها فحسب ، بل ان علينا أن ننظر الى كل رواية ككل ، قبل أن نحاول تقييم أجزائها أو حتى تصنيفها حسب حكمنا عليها » (ص ١١) •

فيقول منلا عن (اما) رواية جين أوستن :

« ••• فان التشويق الغالب في رواية اما ليس مجرد معه جمالية ولكنه اهتمام أخلاقي » (ص ٩٥) •

وعن فيلدنج وروايته **توم جونز** يقول المؤلف •

« وهذه الثقة (الواسعة المنساححة) هي التي تعطي رواية **توم جونز** نغمتها الخاصة ، وهي أيضا التي (نسك أنها) تباعد بين أولئك النقاد ، الذين يقلون عن فيلدنج في الثقة بالانسان الاجتماعي ، والذين يخطئون اذ يعتبرون تفاؤله تبليدا (ص ٧٧) •

وعن ريتشاردسون وتحقيقه « دون قصد » موقفا مأساويا حقا في رواية **كلاريا** ونقدا اجتماعيا قويا ، يقول المؤلف :

« والحقيقة الدقيقة هي أن ريتشاردسون اذ تعثر في واحد من المآزق المعاصرة لوقته ، فقد حقق فنا له دلالة بالنسبة لفننا نحن » (ص ٧٢) •

ويؤكد المؤلف في بجنه عن رواية **روبنسون كروزو** للروائي ديفر ان

« ٠٠٠ الرواية يجب ان تستمد حيويته من الاهتمام بالحياة الفعلية للناس » (٦٣) .

كذلك يقول فى فصل آخر :

« ان مصدر القيمة فى أى عمل فنى هو عمق التجربة التى يوصاها وصدقها » (ص ١٠٠) .

ويوضح مخالفا لآراء نقدية سائدة ان :

« من المستحيل تقييم الأدب تقييما مجردا » (ص ١٣) .

ويتحدث فى مجال آخر عن النموذج الفنى type وعن النموذجية typicality .

« انه ليس معدلا ، وليس أدنى مركب عام للصفات البشرية ، بل هو التجسيد لقوى معينة تلتئم معا فى موقف اجتماعى معين لتخلق نوعا مميزا من الطاقة الأساسية ٠٠٠ » (ص ١٦٤) .

ولذلك يرى كاتل أن المرجع الأول والأخير فى تقييم العمل الأدبى هو النص . ولهذا فانه فى تناوله للروايات المختلفة يقتبس مقاطع طويلة أحيانا من الروايات ذاتها ليصور نفاشه ويدل على وجهة نظره - وهو فى ذلك يتبع نفس منهج ف.ر - ليفيز ناقد الرواية الشهير المعاصر والذى كان أستاذا للمؤلف فى جامعة كيمبريدج . (ولو ان كاتل لا يوافق فى بعض آرائه النقدية) . وتنسكل الاقتباسات الطويلة (أحيانا) من النص أو من النقاد ٠٠ صعوبة اضافية لصعوبات الترجمة - ولكنها تجعل العرض والتحليل موضوعين وهجسين .

وللكتاب قيمة تراكمية بمعنى انه بعد أن يخلص المؤلف من دراسة ونقد إحدى الروايات ينتقل الى رواية تالية - ولكنه اذ يفعل ذلك يربط بين ما يدرسه حاليا وما تمت دراسته قبلا - مقارنا أو مفاضلة بين روايه - وأخرى أو روائى وآخر - وهذا يسيلزم احاطة القارئ بالروايات المختلفة التى يناولها الكتاب : فنقول مثلا عن رواية مرتفعات واخرونج لاصلى برونس :

« فنحن نعلم أنه (هينكلبف) الى جانب البشرية ، ونضم اليه تماما كما نضم الى أوليفر نويست لنفس السبب الى حد كبير ٠٠ » (ص ١٤٢) .
كذلك يقول عن رواية **توم جونز** :

« ذلك أن توم وصوفيا ، مثل كلاريسا ، ثائران . يوران ضد المسويبات العائبة السائدة والمحرمة فى مجتمعات القرن الثامن عشر » (ص ٧٨) .

ويستطرد فيما بعد :

« . . . » وتكمن قوتها « الرجل الطبيعي والهمجي النبيل » في تأكيدهما النورى لمقدرة الطبيعة البشرية على تغيير نفسها والعالم . . . » (ص ٨٠) .

كذلك يفارن بين جين أوستن وجورج اليوت في الفصل الخاص بالآخيرة . . . ويبين في هذا الفصل ، بعد الكشف عن النواحي العديدة لعظمة رواية **ميدلمارش** ، سبب قصورها في النهاية عن تحقيق هدف مؤلفتها :

« . . . ومن هنا ينشأ اغراء جورج اليوت ، بمجرد قبولها المضامين الاجتماعية لقصتها ، أن تقدم « مصيرا » غير مقنع ومصطنع . فالنساء فيها (جورج اليوت) لا يؤمن بهذا المصير - ولهذا فعندما ينسغل خيالها كليا في فحص مشكلة واقعية للعلاقات الفردية تخفى فكرة مصير اجتماعى محتوم ، ولكنها (الفكرة) نبغى دائما قابضة في الخلفية - وتمتص ندريجا حيوية الرواية ككل » (ص ١٧٩) .

ويحرص المؤلف على ايراد آراء نقاد الرواية العديدين من معاصرين وسابقيين - ويناقش تلك الآراء بلباقة وموضوعية ، يخلص منهما الى رأى متحفظ فى كثير من الأحيان بالنسبة لنقاد أو آخر - ولكنه يبدى رأيه بكل حياد ودقة .

فيقول مثلا فى الفصل السبق الخاص برواية **مرتفعات واذرنيج** لامبلى بروننبر ، بعد أن يمرر ويؤكد بشدة ويبت بالتحليل والتصوير - أن الرواية واقعية ، وليست كما يشيع كثير من النقاد انها رومانسية وأن بطلها هيكليف مجنون يقول :

« ويوحى مستر ديفيد ويلسون فى مقاله الممتاز عن امبلى بروننبر والذى أنا مدين له بعمق (وأو أنى لا أتفق معه فى شرحه بأسره) بوجود مقارنة ليست بالضرورة مقصودة . . . » (ص ١٥١) .

كذلك يقول :

« ولقد علق مستر كلينجويولوس Klingopulos فى مقاله الشيق عن رواية **مرتفعات واذرنيج** على « الطمعة الغامضة لهذه السكينة الخائفة » . وأنا لا أتفق معه فى تحليله ، ولكنه استحوذ على النغمة بمنتهى الانواع » (ص ١٤٨) .

ويسخر كيتل فى تحفظ - بعد أن يبرز البساعة والبؤس والمعاناة فى رواية **أوايفر** تويست من أنها كانت تعتبر كتابا للأطفال فى العصر

الفكتورى • ويعلق بنفس النغمة على الآراء السائدة الخاطئة عن رواية مرتفعات واذرنج بعد أن يوضح حقيقة الواقعية • ويقول :

« ذلك أن ما يفعله هيتكليف هو أن يستعمل بكل شراسة ضد أعدائه أسلحتهم ذاتها ••• وأن يقلب عليهم (بعد تعريبتهم من غلالاتهم الرومانسية) نفس مقاييسهم ليغلبهم فى لعبتهم ذاتها » (ص ١٤٧) •

ويقول مشيرا لرأى الناقد كلينجويولوس عن نهاية نفس الرواية :
« ولكن ليس هناك ايحاء بأن الموت فى حد ذاته انتصار : بل على العكس ، فالحياة هى التى تولد نفسها وتستمر وتزدهر من جديد » •
(ص ١٥١) •

والكتاب كله مكتوب بدقة وتعمق وتركيز ، تتناسب كلها مع ادراك مؤلفه وحرصه على ابراز الحقيقة • وأسلوبه مركب متشابك ، اذ يعبر به المؤلف عن آرائه وأفكاره العميقة المتشعبة • وقد شكل هذا - كما قدمت - صعوبات فى الترجمة •

والكتاب مزود بقائمة مراجع (ببليوجرافيا) مختارة ، عامة وخاصة ، وتعليقات المؤلف عليها •

والخلاصة أن كل ما فى الكتاب ينبىء باحاطة المؤلف احاطة واسعة بعناصر الفن الروائى وأسس نقده وآراء النقاد بمختلف منساربيهم وعصورهم - كما يكشف عن حس مرهف بالقيم الجمالية وادراك دقيق للمضامين الأخلاقية وتفاعل الانسان بمجتمعه ، والمأم بأهداف الروائيين المدروسين وحرصهم على كرامة الانسان وبشريته كل بقدر معين • وأخيرا وليس آخرا نلمس موضوعية وحياد النقد الوارد فى الكتاب ، وجددية المؤلف وحرصه على تصحيح الآراء الفجة والفاء الضوء على ما خفى من عناصر الرواية وقبمها الايجابية •

ويستلزم الكتاب فى قراءته نفس القدر من التأنى والتركيز حتى تكون القراءة مجدية ومجزية •

لطيفة عاشور

يناير ١٩٩٤

● كلمة المؤلف ●

ليس الغرض فى هذا الكتاب وما يعقبه (الذى سيصل بالرواية الى عصرنا الحاضر) محاولة التأريخ للرواية الانجليزية . ولكن لما كانت هذه ، كسائر ألوان الأدب الأخرى ، من نتاج التاريخ ، فقد حاولت - فى القسمين الأول والثانى ، أن أشير الى تطور فن الرواية تاريخيا - وأن أواجه - ان لم أجب بما فيه الكفاية على - الأسئلة الأساسية ، ألا وهى : لماذا نشأت الرواية ، ولماذا كان لابد من نشأتها حين نشأت .

ولا يدعى الجزء الثالث قدرا أكبر من التوفيق فى قتل الموضوع بحسا - فلقد تناولت من نتاج القرن التاسع عشر تسع روايات معروفة ، (وضمنت ستا منها فى الجزء الحالى) وحاولت أن أبرز بالتحليل بعض مسائل النقد التى تتجلى من دراسة كل . ولقد قادتنى لاتباع هذا المنهج ثلاثة أسباب بالذات :

(أ) كان المجال قد اتسع مع بداية القرن التاسع عشر بدرجة تستحيل معها دراسته دراسة شاملة مسهبة .

(ب) تميل الروايات للطول - ومن المفيد فى أى دراسة لهذا الموضوع التركيز على عدد من الروايات المحدودة البسيرة (للقارئ العادى) .

(ج) يبدو أن كتاب الرواية قد تجنوا - باستثناء حالات مشرفة قليلة - مهمة التحليل والتقييم النقدى المنظم . وبالرغم من أنى لا أود أن يفهم - ولو للحظة واحدة - أننى أدعى لنفسى الوصول الى الرأى النهائى عن أى من الكتب المدروسة هنا ، فلقد حاولت فى كل حالة أن أصل الى لب كل رواية ، وأن أطرح هذا السؤال : أى نوع من الروايات هذه ، وما موضوعها ؟ اد لا يكفى أن نقصر معالجة الرواية (مثلها فى ذلك مثل القصيدة أو المسرحية) على نقاط تكوينها أو أسخاها فحسب ، بل ان علينا أن ننظر الى كل رواية أولا ككل ، قبل أن نحاول تقييم أجزائها ، أو حتى تصنيفها حسب حمكنا عليها .

ولا شك أن في اختياري للروايات بعض التحيز الشخصي . فأننا لا أدعي أنها أجود ما كتب من روايات في القرن التاسع عشر . ولقد استبعدت كثيرا من الكتب التي كنت أود لو استطعت تضمينها كتابي - واني لأشعر بآلم خاص اذ متلب (ديكنز) Dickens - أعظم القصاصين الانجليز - بكتاب لا يمكن اعتباره بأى قدر من التجاوز أجود ما كتب - ولو أن النقاد بخسوا قدره . وكل ما أدعيه للكتب التي اخترتها هو أنها روايات جيدة (ولو تماينت في جودتها) وليس منها ما يستعصى على القارئ ، وتتيح جميعها المجال لمسائل نقدية ذات أهمية ومغزى عام .

وكانت خطتي الاولى لهذا الكتاب أن أقف بـ (كونراد) Conrad عند بدايه القرن الحاضر . ولكنني تبينت بوضوح أن الوقوف هناك فجأة غير كاف ، اذ من شأنه أن يترك كل شيء معلقا ، فإبراز مسائل قصصنا المعاصر مع عدم محاولة الرد عليها لابد أن يبدو مقلقا ، وقد يدل على شيء من الجبن . ولهذا قررت أن أصل بالعرض الكلى (ولو لم يستحق هذا التفخيم) الى الوقت الحاضر وأن أقسمه الى جزئين . وينتهي الجزء الحالى برواية **ميدمارش** Middlemarsh . ولا أحسبها وقفة غير لائقة ، فرواية جورج اليوت George Eliot العظيمة هي ، لاعتبارات عديدة ، قمة القصص الفيكتوري . وسيمبدأ الجزء التالي بدراسة روايات هنري جيمز Henry James و صامويل باطلر Samuel Butler ومع أنه ليس بينهما ثمة وجه شبه فمن الواضح أنهما أقرب لمرننا من « جورج اليوت » ثم نمضي لمعالجة بعض الانجاهات والسجارب فى قصص القرن العشرين .

وبودى أن أجزل الشكر للكثير من الأصدقاء ممن ساعدوا بنصحهم وأحاديثهم فى تأليف هذا الكتاب ، وأخص بالذكر منهم الأستاذ بونامى دوبريه والسيد دوجلاس جيفرسون والسيد ادوارد والسيد أليك وست والأستاذ بازيل ويللى . ولا يعدل شعورى بالجميل نحوهم سوى حرصى لأنقرن أسمائهم بنقائص الكتاب الكثيرة ، أو بالأحكام (وهناك الكبير منها) التي لا ينسركون معي فيها . وهناك دين آخر أود ألا يبقى غامضا أو أكرس غموضا من ديونى لهؤلاء : فقد استعملت تعبير « القصة الواعظة » فى كتابي للتدليل على نوع خاص من القصص - والتعبير - على حد علمي - ينتمى للكتاب (ديفو) ، ولكن دكتور (ف . ر . ليفيز) استعمله وطور مدلوله فى العصر الحديث . واني لأرجو ألا أكون - باستعمالي هذا التعبير - لمعنى أضيق كما أعنقد - مما اعتاد هو استعماله له - ألا أكون مجحفا لناقده يدين له بالكثير كل من قاموا أخيرا بدراسة جادة عن الرواية الانجليزية .

القسم الأول

تمهيدى

١ - الحياة والنمط

« ان محاولة اقتناص اللحن والخدعة ذاتهما ، النغمة الغريبة غير المنتظمة للحياة ، هى التى تعمل بجهدهما المضنى على بقاء الفن القصصى »
 * (هنرى جيمز)

لعل من الأفضل أن نبدأ - بعد الانتهاء من الدراسات التمهيدية - بالكاتبين (بانيان) Bunyan و (ديفو) Defoe وليست نقطة البدء هذه مبتكرة ولا حتمية ، ولكنها يسيرة . ذلك لأن كلا من (بانيان) و (ديفو) شخصية عظيمة عن جدارة وهما كاتبان رائدان لا يمكن اغفالهما فى أى دراسة للرواية الانجليزية ، كما أنهما ينتميان لخطين مختلفين من خطوط تطور القصص النثرى ، خطين يكونان مجموعتين مفيدتين ولو لم تفصلهما حدود مانعة .

وجدبنا أن ننبين خطورة عملية « الخطوط » « والمجموعات » ، ولولا أن نقيضها - وهو رفض التفرقة - ورفض الاعتراف بأن « الكبرياء والتجامل » « ومرثعات واذرنج » مثلا يختلفان نوعيا اختلاف « دوقة مالفى » Duchess of Malfi « وميجر باريرا » Major Barbara - لولا أن هذا كان له أسوأ الأثر فى نقد الرواية ، لحاولنا الاستغناء عن هذه العملة كلها .

وأنة لمن الخطر دائما أن نتناول عملا فنيا على حدة ونحاول أن نستخلص منه بعض الصفات . فبمجرد أن نقوم بتصنيف كتاب أو

تتسريجه نواجه خطر عدم امكان رؤيته وحدة متكاملة بعدئذ • أضف الى ذلك أن كل عنصر من عناصر الكتاب متصل اتصالا وثيقا ان لم يكن متنسابا ، بغيره من العناصر الأخرى • فليس فى الامكان الفصل بين « الأشخاص » « والقصة » ولا بين « الحكاية » « ومسرح الأحداث » •

ولقد كتب (هنرى جيمز) فى هذا الشأن يقول :

« كثيرا ما يتحدث الناس عن هذه الأشياء كما لو كانت بينها اختلافات جذرية ، بدلا من رؤيتها ذائبة فى بعضها فى كل لحظة ، وكأجزاء قوية الارتباط ، لمجهود تعبيري عام واحد • وانى لأعجز كليا عن تصور «التكوين» على شكل عدد من المكعبات ، والاعتقاد بأن فقرة وصف – فى أى رواية تستحق الدراسة – لا يقصد منها الحكاية ، ولا فقرة حديث لا يقصد منها الوصف ، ولا لمسة صدق من أى نوع لا تشترك فى طبيعة الحدث ، ولا حدثا يستمد طبيعته المسلية من أى مصدر سوى المصدر الوحيد العام لنجاح العمل الفنى – ألا وهو كونه مصورا • ان الرواية كائن حي واحد ومستمر – كائى كائن حي آخر – وبقدر ما تحوى من حياة سوف نجد أن كل جزء منها يستمد شيئا من الأجزاء الأخرى » •

وهذا تعبير لهنرى موفق محدد مانع • ولا يمكننا أن نصر دائما على أن النقد ، التحليلي منه والتاريخي (وليس التعبيران ذاتهما مانعين بالنسبة لبعضهما) وتتبع خطوط التطور ، ووضع الكتاب فى بيئته التاريخية – (أن كل هذا) غير مجد بل ومضلل الا اذا قادنا ذلك لرؤية الكتاب الذى ندرسه رؤية أوفى وأغنى وأكمل • وقد يكون من صالح المؤرخ والباحث الاجتماعى والعالم النفسانى أن يستخلص من روايات معينة عوامل تصور بحثه الخاص وتزيد من قيمته • وقد يكون من صالح ناقد الأدب – بقدر اهتمامه هو الآخر طبعا بالتاريخ ، وتصنيف وايضاح التطورات الأدبية – أن يفعل نفس السئ • ولكن علينا دائما أن نذكر أن الهدف الأول لدراسة الأدب هو تقييم كل عمل واصدار حكمنا عليه •

ومع ذلك فمن المستحيل تقييم الأدب تقبما مجردا • فالكتاب لا يؤلف ولا يكتب فى فراغ ، وكلمة « قيمة » ذاتها تنضمن مسنويات لبست « أدبية » فحسب • فالأدب جزء من الحياة ولا يمكن الحكم عليه الا من حيث دلالاته على الحياة • والحياة لبست جامدة ولكنها تتحرك وتتغير • ولهذا فعلى أن ننظر للأدب ولأنفسنا فى اطار التاريخ ، لا كونهات مجردة • « فالنقد » كما قال (بليسنسكى) Belinsky الناقد الروسى فى القرن التاسع عشر – « هو علم الجمال فى حركة » وبالرغم من

أنه يجدر بنا أن نرى كل قصة كجزء من التاريخ ، وأن نربط قيمتها بقدر مساهمتها في تحقيق حرية الانسان ، الا أنه من المهم أن نذكر أن موضوع أحكامنا هو الكتاب ذاته ، وليس هدفه ولا ما يستخلص منه من مغزى اجتماعي ، ولا حتى أهميته كمؤثر تاريخي محدد .

وبهذا المفهوم الأخير تتفوق رواية **كوخ التوم** Uncle Tom's Cabin على رواية **مرتفعات واذرنج** في الأهمية ولكنها لم تستأجود منها ككتاب . ذلك لأنه بينما تستطيع الرواية الأولى أن تكشف للقارئ حقائق كان يجهلها قبلا ، وأن تحرك الضمير الانساني ، وقد حفزت البشر للذود عما اعتبروه عادلا وضروريا ، الا أن رواية **مرتفعات واذرنج** تنطوي على ما يستطيع أن يغير وعي البشر ، ويحبطهم علما حتى بما لم يخطر لهم على بال من قبل . وقد تستطيع الأولى توسيع مجال علمنا ، الا أن الثانية توسع مجال تصورنا .

ومساهمة « **كوخ التوم** » في قضية الحرية الانسانية (ويعلم الله حرصنا على عدم بخسها) تعتبر وليدة الصدفة ، اذ كان في وسع شخص آخر أن يكتب قصة أخرى لها نفس الأثر تقريبا ، فهي نتاج شجاعة أكثر منها نتاج فن . ولو أن زنجيا أمريكيا قال لي « انها أكثر قصة في نظري من « **مرتفعات واذرنج** » لما استطعت أن أحادله ، ولكن لم يكن في وسع أي شخص آخر - أو على الأقل لم يوجد في الماضي من يستطيع - أن يكتب شيئا شديد السبب بـ **مرتفعات واذرنج** ، ولا يمكن لأي قارئ ممن تفاعل بكل كبانة مع هذه الرواية ألا يتغير بعد قراءتها - سواء تبين ذلك أم لم يتبينه .

وبعد ، فقد يكون من المستساغ أن نشير الى أن بكل الروايات التي تعتبر أعمالا فنية ناجحة ، عنصرين ليسا منفصلين تماما ولكن يمكن فصلهما بقدر ، ألا وهما عنصر « الحياة » و « النمط » . فالفن كما قال ب - أ - هبولم B. A. Hulme « ينقل الحياة » ، ويتعين عليه أن يشعرا بأن ما ينقله اليها بالكلمات على الصحيفة حياة ، أو يهت الى الحياة بصفة ما ، على أية حال . أما الروايات التي لا تملأنا بهذا الشعور بالحياة والتي لا نتجاوب معها بشحن ملكاننا ، والتي لا « نستشعرها فوق نبضنا » على حد التعبير الشهير الذي لم يرد بعد ما يهزه - تعبير (كيتس) Keats الشاعر - تلك الروايات قد تستحق بعض البحث ولكنها حتما لا تستحق طبعة ثانية . وفي الوقت نفسه لا تقتصر الرواية الجيدة على نقل الحياة فحسب ولكنها تقول شيئا عن الحياة - فهي تكشف عن نمط أو مغزى معين في الحياة .

• ويحذر بنا أن نؤكد أن العنصرين - الحياة والنمط - ليسا منفصلين .
فلو أننا تساءلنا عن أى رواية معينة « حبة » بقولنا « ما الذى يملأها بالحيوية ؟ » لوجدنا أن هذه الحيوية مرتبطة بنظرة المؤلف للحياة ، وهذه هى التى تحدد ما يضع وما يغفل فى كل جملة •

وفى الباب الأول الرائع من رواية **الكبرياء والتعاطل** وهو الذى يفيض فورا بالحياة ، واملأنا بشعور حاد عميق بها ، لدرجة نعلم منها مباشرة الكثير عن أسره بنيت Bennet - لا سبيل الى تلك الحياة الا بنغمة حين أوسستن Jane Austen المبهمة ، تعميمها التهكمى فى البداية ، ونخيرها للألفاظ ، وما تورده بين الأقواس ، وتحديدها فى كل نقطة ولحظة الكيفية والوجهة التى تركز عليها انتباه القارئ • وعنصر الاختيار موجود حتى فى التصوير الفوتوغرافى - اختبار الموضوع والتكوين والضوء - وهذا يكشف نواح من عقل المصور • وفى حالة الكاتب - حتى الذى يتبع المنهج الفوتوغرافى أو يتوخى منتهى الدقة فى النقل - نجد العملية أوسع بكثير ، لأن كل كلمة يستعملها تنطوى على الاختيار - وهو اختيار يعتمد على طبيعة الشخص ونظرته للحياة والمغزى الذى يقرنه بما حوله - ولو لم يكن هو على علم بذلك •

وبالرغم من هذا كله ، فيمكن على العموم أن نشفق على أن عنصر « الحبة » فى بعض الروايات يطفى على عنصر « النمط » وهناك كتاب - ومنهم عظماء - يطفى فى كتبهم التالىق على الحكمة ، والحيوية على المغزى • وديفيد كوبر فيلد واحد من تلك الكتب - فهو رواية تفتقر كما الى ما أعنى « بالنمط » - وقد يكون للأجزاء الأولى نصيب منه : - نمط سلسلة كفاح ديفيد ، (ولو أنه سلبى) ضد قوى الشر - مبردستون Murdstone ومصنع لندن - ، ولكن بمجرد أن تنتهى (ولا تحل) سلسلة الكفاح هذه بفضل نتسى تروتود Betsy Trotwood أو عامل الصدفة ، يخفى النمط كلها ، وتحل محله سلسلة الحوادث والنوادر والتلفقات ، واصرار على « الشخصيات » (ولا غنى هنا عن الأقواس) كأفراد أسرة ميكووبر Micawber •

والنتيجة هى أن كتاب ديفيد كوبر فيلد ان نقل لنا بعض الحياة فانه لا يلقنا الا القليل جدا عنها • فمن العسير أن نحدد موضوع الكتاب - اللهم الا أنه الفتى (ديفيد كوبر فيلد) ، وحتى هنا نجد أن حبة ديفيد لم تقدم بطريقة يصح اعتبارها ذات مغزى • فهو يولد ويرزق بزواج أم قاس وعمة طيبة ويمر بسلسلة من المغامرات ، ويتزوج للمرة الثانية

(بعد أن توضع مسائل الزيجة الأولى - غير الموفقة - بسهولة على الرف)
ويُعرف على عدد كبير من الناس الطيبين - وبعضهم شخصيات شديدة -
وكل هذا - أو اغماحه - مثل للغاية وكثيرا ما يكون شيفا جدا - ولكن هذا
فقط - فليس هناك « نهط » .

و « النهط » ليس عنصرا جماليا بالمعنى الضيق ، ولا هو ما كان
يسميه النقاد أمثال كلايف بل Clive Bell « بالقلب » أو « النسل »
(كناية عن الحب أو الفجوى) ولكنه الصفة التي تضاف على الكتاب وحده
ومعناه ، وتجعل من فرائده تجربة كاملة مستساغة . وهذه مسألة يمكن
منافستها - جزئيا وجزئيا فقط - بالتعبيرات التي يستعملها دعاة « القلب »
أو « النسل » . وأحيانا يكون لنمط الكتاب فعلا طابع هندسي . ولقد
عالج السيد إ . م . فورستر (أ) E. M. Forster السفراء
The Ambassadors - (هنري جيمز) على هذه الأسس ، ولقصة
« شاطئ بونتون The Spoils of Poynton » نهط قلبى أو شكلى .
ملحوظ : ومن الأمثلة المبكرة لهذا النوع قصة « إنكوغنيتا Incognita » للكاتب
كونجريف Congreve وهي قصة صغيرة جميلة ، يتناجى فيها زوجان
من العشاق ويرقصان ويتبادلان الرفاق ، بنفس الدقة والرشاقة التي
اعندنا اثنائها بالرقصات الشكلية الاستثنائية في القرن الثامن عشر
وقد هذا النوع من القلب « الهندسى » مسألة شديدة . ويجدر بنا
على العموم معالجته ببعض الحرص ، بسبب الميل لاستعمال هذه « القوالب »
أو « الأشكال » لذاتها أو بسبب سبب ، وحده . فاضعاًك نمط الرقم (8)
على قصتك عملية مجدية فقط بقدر ما لهذا النمط من مغزى يوضح
ما نقول . وللأنماط الهندسية المجردة فعلا بعض المغزى فيما يتعلق
بالحياة . ومنها في ذلك مثل تلك الأنماط الشكلية التي نتبناها في
الرقصات المتصلة اتصالا مباشرا بطقوس الخصوبة والحصاد .

ولكن من العمليات العقلية أيضا مرادفات شكلية دقيقة : فقالب
السفراء الذي يقارنه السيد إم . فورستر بالساعة الرملية (ب) هو في
الواقع المرادف الشكلى لما سماه الاغريق الانقلاب (ج) وهو الموقف الذي

(١) توفى فورستر سنة ١٩٧٠ م . بعد نشر هذا الكتاب بعشرين سنة تقريبا . ل . ع

(ب) زحاجة لها شكل الجعران أو الدبور بها قدر من الرمل ينتقل من جزء الى
آخر في مدى ساعة . ل . ع .

(ج) تغيير مفاهيم في الحياة أو الخلط أو التمثيلية . ل . ع .

انبثق عنه - كما لاحظ أرسطو - الكثير من السخرية (أ) والمآسى . وهذا فى ظنى هو بيت الفصيد ، فالشكل مهم فقط بقدر ما يضيف من مغزى . ومن شأنه أن يعمق المغزى بقدر ما له من قرابة حقبة أو بقدر فاعليته كرمز أو وسيلة إيضاح - لمظهر الحياة الذى يعمل الكاتب على نقله أو تصويره . ولكن الشكل فى حله ذاته ليس ذا مغزى - ولب أى رواية هو ما تقوله عن الحياة .

اذن فعندما نقول ان الحياة فى رواية ما تطفى على النمط ، فاننا فى الواقع نقوم بنقد لنوع ملاحظة الحياة التى ينقلها الكاتب - فالنمط الذى يفرضه الكاتب هو خلاصة رؤيته لما يحاول معالجته من الحياة . فالقول بأن ديفيد كويرفيلد من الروايات التى يطفى فيها البريق على الحكمة - والحيوية على المغزى ، هو قول - ولو لم يكن تافها - له الكثير من الثمرات المضللة . (الا اذا كنا على وعى كامل بطريقة استعمالنا للكلمات) . فمثل هذه العبارة قد تعنى فصلا فعليا بين الحيوية والمعنى ، أو إحياء بأن المغزى أو النمط ليسا سوى مادة يمكن فرشها كالمربى على مسطح من الحياة ، بينما الواقع أن المغزى لا يبرز الا من نظرة الكاتب ذاتها للحياة .

وحيوية ديفيد كويرفيلد فى الواقع محدودة بفعل فصل ديكنز فى حكم وتنظيم المادة الأولية للرواية تنظيما ذا مغزى . فمفسر ميردستون أكثر حيوية من أجنس ، لا لسبب الا لأن ملاحظة ديكنز له أكثر عمقا - معنويا وجماليا - ولا يمكن الفصل بين الاثنين - من ملاحظته لأجنس .

والجزء الأخير من الكتاب (باسئناء بعض التجليات) ممل لسبب واحد وهو أنه يفنقر الى صراع مقنع ، وبتعبير آخر - الى مغزى خلقي (يضافى عليه) نمطا .

اذن لم كل هذا الاجتهاد للفرقة ، النى لا ننكر أنها غير طبيعية ، بين الحباة والنمط ؟ انه بكل بساطة لأن عددا كبيرا من الكتاب اجهوا عمليا للفصل بين الاثنين ، وأن جميعهم تقريبا باسروا عملية كتابة الروايات بتحيز لانجاه أو آخر من الاثنين . فبدأوا اما بنمط بدا لهم صحيحا وحاولوا حقنه بالحباة ، أو بدأوا باهتمام غير محدد بالحياة ، وحاولوا أن يجهوا نمطا ينبثق منه . وأنا لا أود بالطبع أن أوحى ولو للحظة واحدة - بأن هذا لا يعدو أن يكون تبسيطا بدائيا لمسألة منابع الابداع الفنى ، وهى مسألة عميقة ومعقدة للغاية .

وكيفية خروج رواية معينة ، أو أى عمل فنى ، الى الحياة مسألة شقيقة ولكنها تبعد كثيرا عن مجال هذا الكتاب - والذي نود أن نوكد هنا هو أن الرواية فى القرن الثامن عشر سارت فى خط تطور واحد - خط يضم مثلا روايتى **أسفار جاليفر** ، **جوناثان وايلد** ، حيث نجد بوضوح أن النمط هو الاهتمام الأول والوحيد للكاتب . وفى هذا النوع من الروايات لا يكون مجعنا أن نقرر أن المؤلف قد بدأ بالنمط ، نظرتة الخلقية للحياة ، وأن مختلف عناصر الرواية وعلى الأخص الأشخاص والحبكة - ينبع النمط باستمرار ، وبمعنى خاص تشتق منه . فجاليفر مثلا - رغم كونه شخصا مقنعا تماما لاغراض المؤلف سويمنث Swift ، لبس له وجود مستقل ، ولا نشعر بأى رغبة لتجريد من القصة بنفس الطريقة التى يمكن بها تجريد مستر ديك مثلا فى **ديفيد كوبر فيلد** .

وقد وصف البعض نوع الرواية الذى أشرت اليه أخيرا بنعت ممتاز هو « القصة الواعظة Moral Fable » ومؤلف « القصة الواعظة » لا يهتم ضرورة بالخاق أكثر من باقى كتاب الرواية فـ (جوزيف كونراد) Joseph Conrad (ورواياته لا تنتمى مطلقا لهذه المجموعة) يرى أن الاكتشاف الخلقى « هو السمة الأساسية للرواية ، والفارق - وهو هام - هو أنه يبدو أن المؤلف فى القصة الواعظة يكون قد توصل للاكتشاف الأساسى قبل خلق الكتاب . وبعبارة أخرى يبدأ كاتب القصة الواعظة برؤيته ، بها يعنبره « الحقيقة الخلقية » ثم يحاول ، كما يقال ، أن « ينفخ بروح » الحياة فيها . وفى أثناء تلك العملية تغدو « الحقيقة » الأصلية بلا سك عميقة وغنية وحية بدلا من مجردة ، ولكن الفكرة الأصلية المجردة يكون لها بأنرها لا محالة على الكتاب .

ركل الروايات الجيدة ، ككل الأعمال الفنية الأخرى - محسوسة لا مجردة . ولكن وصف الفكرة الأصلية لرواية ما بأنها مجردة لا يعنى بالضرورة الحكم ضد الفكرة أو الرواية . فلا بد للكاتب أن يبدأ من نقطة ما ، وليس هناك من سبب ظاهر يمنع أن تكون نقطة رواية حقيقة مجردة تادرة على التعبير المعجم . وكون موضوع قصة **كانديد** Candide افلاس فى الاعتقاد بأن « كل شىء خاق على خير وجه » لتحقيق خير العالمين « لا يمد رواية فولنير بالقوة ولو أنه يحدد حتما نوعها كرواية . ولكن من الواضح أنه اذا كان الكاتب الذى يبدأ بالحياة - كما يفعل **ديكنز** فى **ديفيد كوبر فيلد** - يميل لكتابة كتب مائعة وغير منظمة - فان كاتب القصص الواعظة يميل نحو بعض الصلابة والتحديد .

وإذا أدت بدأت « بحقيقته » مجردة ، حتى ولو كانت عميقة ، فمن السهل عليك أن تتجنب الاغراء لصياغة الحياة في قالب رؤيتك . وهذا هو السبب في أن كتابا مثل « ثاندريد » يبدو هنسا - رغم كل نألقه . إذ لا يملك القارئ أن يستبعد الشعور بأن الفرصة جد محدودة للتعبير في الكتاب أى ظاهرة من مظاهر الحياة التي يتصادف علم اتفاقها مع نظرية فولبر . وهذا لا يعنى أن « ثاندريد » تفتقر للحياة ، فلها كل الحيوية المستمدة من نظرة الكاتب للعالم ، تلك النظرة الجريئة اللادعة ، ولكنها حيوية (فولبر) نفسه ، وليست حيوية العالم الذي يتضمنه كتابه .

وحتى اد نقرر أن القصة الواقعية تصور فكرة عن الحياة نقرب من ليها وصعوباتها . وقد تكون الفكرة مثلا أو حكمة (كما في قصص المسز حنا مور Mrs Hanna More « مقدس كلبا قوى البنية وصحى » وقد تكون شيئا اكبر غموضا ، كظرة للحياة (كما نجد في « أسفاو جالدير ») والكلمة المشتركة هي « تصور » . وقد يكون التصوير عملا فنيا ، ولنا معنى ملول ما انبتن منه ، كما ينبت وجوده كتعبير ناجح . ولكن الخطورة تكمن في أنه سيكون حتما محدودا لاضطراره لتصوير شيء آخر بدل أن ينطور حرا على أسس نموه الذاتي - فالتصوير بطبيعته لا يصح أن يملأ أبدا من أيدينا ، ولا يصح أن يغيب الغرض منه عن ناظرنا ، والا استحال شيئا آخر غير التصوير (٣) .

ويستفحل الخطر فيما يخص « بالقصة الواقعية » إذا بعين علينا تصوير فكرة مجردة ذات قالب محدد ، ذلك لأن الأفكار المجردة - وخاصة الحكم المجردة (« الفرصة سانحة دائما لاصلاح ما اختل ») تنطوى على تبسيط للحباه مبالغ فيه . وهي تؤدي بلا شك الغرض المقصود لفنره معينة ، ولكنها لا تحمل الكثير من الجس أو السبر أو التدقيق . والفن الجيد بما فيه التصوير الجيد لابد أن يجس ويدقق ويسبر الغور . وإذا بدأنا ندون في الحكمة « الفرصة سانحة دائما لاصلاح ما اختل » لوجدنا للأسف أنها لا تصدقنا دائما - واحدى صورها (رواية تشارلز ريد Charles Reade مثلا) معرضة لأن نسعونا لا بمواجهة كل مسائل الحياة التي نترها ، بل بتجنب الكثير منها .

اذ فمن العوامل التي يحمل أن تحدد أو تضعف « القصة الواقعية » ارتباطها بوجهة نظر غير أمينة - أو مبالغ في تبسيطها - عن الحياة . وهذا في الواقع هو العامل المحدد لمسز همامور أو (المسز أو لصص هكصلي Mr Aldous Huxley) . وتتجنب الرواية الجيدة هذا النوع من التحديد

بأحدى وسيلتين : فاما أن ينصادف أن تكون الحقيقة ، التي نصحح ، بصورها
تعبيرا مناسباً ، هي نفسها على درجة من الصدق والصدق بمادة الحياة ،
تكتنفها من زحل البحث والتدقيق العميقين (ولعل هذا السبب بصمد - رعم
نفسها - رواية جوفانثان وايلاند كنية فيلدينج عن المجتذع الوردجوارى)
وامسا أن الكاتب وهو يقص قصته الواعظية يمسأ ما خلعه
بروح الحياة وشهائدها - في عملية التصوير نفسها
بدرجة تجعل القصة تبدو على الصورة التي أوردنا .
ويبدو لي أن أسفار جاليفر كتاب من هذا النوع . فهو قصة (أو سلسلة
من القصص المختلفة) تعبر بوضوح وإصرار عن نقد سوييفت الخافي
لإنسان . ويعمل الكاتب باستمرار على توجيه الصورة الخرافة لهذا الغرض
حتى يتجنب مشكلة اندماجنا كلياً أو «نسيان أنفسنا» في الكتاب ، وينوف
كل السائر على قدر ونوع الشعور الأخلاقي الذي ينطوى عليه الكتاب .
رابع ذلك فعندما نسأل - على أساس فلسفة محدودة - ما الذي يقوله
(سوييفت) ؟ وما الذي يجنبه من قيم أخلاقية ، نجد من المسبجل
(على أساس الكتاب نفسه) إعطاء اجابة تناسب نوع التجربة التي
نأبها .

هل الإنسان حقيقة هذا النوع من المخلوقات الذي قدمه سوييفت ؟
ما هو صوره الإيجابي عن الحياة ؟ وما هي الفلسفة التي ضمها كتابه ؟
ولا تدبر الأسئلة سوى صدى أجوف . والحقيقة هي أننا لا نكاد نجد لا في
عصرنا ولا في القرن الثامن عشر من يوافق على فلسفة سوييفت (وعلى
تأديها) أو يعتبر الفكرة التي أوردها عن الإنسان لائقه . فقد جمع الجبال
بـ «ور القصة» ومع ذلك نبهى القصة وتبى قونها الأخلاقية العظيمة .

وقد لا يكون آراء سوييفت (إذا أخذت كأحكام جادة ايجابية على
الإنسان) مقبولة في نظرنا . ولكن سعوره بالحياة ، وبالحقيقة
(الواقعية) - عميق ومثير لدرجة ان عدم لباقة آرائه لا تهمنا . وبعبارة أخرى
فان عمق فلسفته ينتفى بحيوية ادراكه . ولهذا فكما أسرار « دكور
البغز » عن الكتاب الرابع العظيم من «أسفار جاليفر» قد يكون لسلاسله
هو يهينهم كل مظاهر التعقل ولكن سبلالة ياهو تستأثر بكل الحياة » .
فقد لا نقول لنا سبلالة « ياهو » كثيراً عن كنه الإنسان المجرد ولكنها نقول
كثيراً عن الإنسان العادى - الناس الذين عرفهم سوييفت - وهذا القول

هو ما يميل المتفائلون أو ذوو الامتيازات لتناسيه أو تجميله أو
زيفه (*) .

والذين يحرصون على المحافظة على الفكرة الخيالية (غير الواقعية)
عن مجتمع القرن الثامن عشر كعالم متكامل رقيق أنيق خير ومنطقي - حتى
ولو كان أرسطوقراطيا - لا يجدون بدا من احالة « سويفت » لعيادة طبيب
نفساني . فلديه - كما أكدوا لنا - كل أعراض حالة anal-erotic وهذا
يفسر كل شيء - وليس نادرا ولا جديدا أن « يحرص مؤلف النظم الزائف
أو القصص الثافه الرخيص على السخرية من المؤلف الملهم ويرميه
بالجنون » .

وهذه - كما كان الشاعر بليك Blake يعلم جيدا - من أقوى
الخدع والأغلال التي تصوغها عقول أشخاص معينين تحقيقا لأغراضهم
الخاصة . ولكنها لا تعضى على رواية **أسفار جاليفر** لأنها لا تنجح فى تحليل
التوراة والاستياء اللذين يبعثان الحياة فى رواية سويفت . فليست
أسفار جاليفر فى حاجة لشرحها لعلماء القرن العشرين النفسانيين ،
ولو صادفتنا اى صعوبة فى فهمها (وليس هناك مبرر وجيه لذلك) ففى
رسوم هوجارت Hogarth وقصص فيلدنج لمحات أفيد لهذا الغرض
من نظريات فرويد .

ولكن نقطتى المباشرة هى أن **أسفار جاليفر** تنجح كقصة واعظة رغم
نقط الضعف فى فلسفة سويفت الايجابية . ويرجع نجاحها كليا الى
« استياء » سويفت « بطابعه الخاص ، وهو الذى يبعث الحياة فى القصة
ويحرك خيالها - وهذا الطابع الذى يحرك الحياة - الشعور بانتهاك كرامة
الانسان فى عالم سويفت هو الذى يجعل الكتاب عظيما ويقلل من أهمية
فلسفة سويفت وما يشوبها . وفى **أسفار جاليفر** غضبه مرة لما فعل
الانسان بأخيه الانسان وهذه لا تنبع من فكرة مجردة ولا من حساسية
هستيرية ، بل من واقعة جريئة وقدرة على مواجهة حقائق مجتمع القرن
الثامن عشر - شعور صامد بالحياة . وهذا هو ما أفلح سويفت فى بنة
فى روايته وفى أسلوبه النثرى .

(*) أن من المبالغة الى التبسيط أن سوى بسداحة بين سلالة « هويهنهم » وبين الطبقة
الراقية فى القرن الثامن عشر - المهذبة ، المستنيرة ، المنطقية ، وبين سلالة « ياهو »
وعامة الشعب الذين أسكرهم الشراب . ولكن المقارنة موجودة - وعدم الرضى الذى نلمسه
عن سلالة « هويهنهم » وفلسفتهم التى تحيد دائما قليلا عن الصواب - يتفق تماما مع عدم
لياقة المذهب المنطقي فى القرن الثامن عشر من الناحية الانسانية - رغم كل ما يتصف به
من « استنارة » .

ومن نقاد الأدب من يعتبرون أسلوب الكتابة - كنسنينق الزهور - مهارة جذابة . وكثيرا ما يفرر هؤلاء ان أسلوب سويقت منال يحتذى لمن يريدون اعادة الكتابة . والواقع أنك لن تستطيع أن تكتب مثل سويقت الا اذا شعرت بما شعر به سويقت ورأيت الحبة كما رآها هو .

اذن القصة الواعظة نوع من القصص ، وخط من خطوط التطور سنحاول تتبعه في القرن الثامن عشر من بانبان Bunyan فصاعدا . وهي لا تبدأ بالطبع بـ بانبان فجذورها تصل في الأصل الى القصص التي تصور تعاليم الانجيل الخلقية والتمثيلية الخلقية المعروفة في القرون الوسطى ، وخطب الوعظ التي أنصت اليها عامة الشعب قرونا عديدة كل يوم أحد في كل قرية ومدينة ، وهي جزء من التقليد المجازي الذي كان له أعمق الأثر في وعي رجل العصور الوسطى . ولقد رأينا من قبل أن نمطها يصور ويستمد من فكرة أو مسلك خلقي عام ، وسنرى أن هذا التمسك بالنمط هو سر قوتها ، بل يمكن أن يصبح بسهولة مصدر ضعفها - اذا كان النمط غير ملائم .

وهناك أيضا في مقابل القصة الواعظة خط آخر لتطور القصص الانجليزى ينبع من نوع مضاد من الاهتمام بالحياة والولع بها . فالكتاب ناش Nashe و ديفو Defoe و سموليت Smollet يعالجون بعض الموضوعات الخلقية - بدرجات متفاوتة - ولكن لب قصصهم لم يكن يوما ما فكرة ولا نظرية مجردة ، وليسوا رمزيين بأى حال . واهتمامهم الواعي بمغزى الحياة الخلقى أقل من اهتمامهم بتضاريسها . وهم يوجهون مواهبهم أولا وقبل كل شيء لبث الصفحات بالحياة ونقل الشعور بطبيعة الحبة كما تعيشها شخصيات كتبهم الى قرائهم . فاذا ما خرجت كتبهم بنمط ما ، فان يكون من النوع الذي تفرضه فلسفة الكاتب الواعية على مادة الكتاب، بل نمطا ينبع بطريقة أو أخرى من « الشعور بالحياة » في كتاب بعينه .

واذا كانت القصة الواعظة قد نمت من أدب التمثيلات الخلقية في العصور الوسطى وهي تطور للفن المجازي فان القصة غير الرمزية الجديدة كانت نتاجا مباشرا لانهيار عالم العصور الوسطى . وهي متصلة على الأخص بتطورات معينة مثل نمو العلوم وبداية الصحافة . وليس من نتاج الصدفة أن كلا من « ناش » و « ديفو » كان صحفيا ومؤلف كتيبات ، ولم يكن أنشغالهما بأمور عصرهما ومشاكله نتيجة اهتمام بالمعيشة وبكسب

الحيثيات • وكان سغلهاما الدائم ما أصبح يسمى ببعض النجواز « الاهتمام الانساني » •

« والاهتمام الانساني » يعنى فى عصرنا الحاضر انسغلا بالحياء يخنلف عن الاهتمام الخلقى المعهم وهو بالتاكيد نقيض للاهتمام الرمزى • وقصص الاهتمام الانساني ، فى صحفنا تافها: أو ميرة فهى فى الواقع قطع من الحياة وهى النواحي العابرة فى التجارب - وتكون أحيانا ساذة وأحيانا ممثلة ، ولكن ليس لها أى مغزى بالمرة ، وبعبارة أخرى ليس فى مفدورك أن يستخلص منها شيئا سوى التملصاة العامة : « وبعد فالحياة تجرى هكذا » •

وعندما ألقيت القنبلة الذرية على (هيروشيما) احتل الحادب مركز الصدارة بين أخبار الصفحات الأولى ، واختلفت الآراء والأذواق فى الحكم عليه كحادث « درامى » أو « منير » أو « ذى عواقب وخيمة » ودرست كل التفسيرات السياسية والخلقية - بكير من الخلط - فى المنشآت الرئيسية • ثم بدأت تزحف تدريجيا « قصص الاهتمام الانساني » : ما هى مساعر أهل (هيروشيما) عند سقوط القنبلة ؟ وما هو شعور الشخص الذى جذب الصمام الذى أسقط القنبلة ؟ وما نوع الحياة التى عاشها قائد الطائرة بعدما عن عملية القاء القنابل ؟ ، وكم من الزمن توقف الترام ؟ وكيف نجا مستر ميتسوتو باعجوبة ؟ وتقديم قصص الاهتمام الانساني فى صحفنا دائما من وجهة نظر خلقية محايدة ، وبدون مغزى هو بالضبط العامل الذى يجعلها فى أغلب الأحيان تسر الاشعزاز • فالاهتمام « بتضاريس » الحياة دون محاولة تقييم التجارب المسجلة فى القصة لابد وأن يقود الكاتب فى النهاية للتجرد من المسئولية • وهذا هو الخطر الذى يتعرض له الروائى الذى يظن أنه يستطيع تجاهل النمط •

وليس من الانصاف أن نقرن « ناش » أو « ديفو » بعناصر انحطاط صحافة الاثارة الحديثة - فاهتمامهما الانساني (« مذهبيهما » الانساني نعيمير أكبر عدالة) مغاير لما نجده فى صحف الأحد • ومع ذلك فان له بعض المعاني • فلم يكن لرواياتهم أن نكتب بدون الاتجاه الجديد للعالم وهو الذى اسنجد بانحلال المجتمع الاقطاعى • ف « ناش » و « ديفو » - رغم أن بينهما فرنا من الزمان - كتاب بورجوازيون ، ضد الرومانسية ، استمدوا الهامهم (ولو أنه يخنلف فى الأنين) من ثقة وثقاؤل وشجاعه الطبعة التى اكتسبت ثراءها وثقاقتها عن طريق التجارة ، وخاصة تجارة الصوف - وعاشت على استغلال الموظفين المأجورين •

ويهمبل « ديفو » - كما سنرى فيما بعد - قيم طبعه الخلفيه المنزله ،
ويبدل جهدا مضجبا لدرسى فواعه فلسفته الخافيه • ومع ذلك فهو لاء الكتاب
لبسوا مسنولين اصلا بالانلاى بل بحب اسطلاح للحياة يمكن للمرء أن
يصفه بالانصراف عن الأخلاقيات ، لو لم يكن لكل حركة ورد فعل مؤدى
خالقى - مهما كان السخص المعنى غير واع به •

والفكرة هى أن نسال « لواء الكتاب يقبلون الخافى البورجوازى
(وام بزل فى عصر « ناس » غير مكمل النضج - وأصبح أكبر هيبه فى
عصر « ديفو ») وبعد أن يقبلوه يفقدون اهتمامهم به ويوجهون أنظارهم نحو
تصرفات البسر من رجال ونساء - وهم يكرسون أغاب وقتهم للملاحظة
والترسجيل باهتمام وحماس ، وأقله للنقيم واصدار الأحكام • وتصدر
حيويتهم من حماسهم هذا ، ومن تطاعهم غير المعقد لدوقوف على حقائق
الهامة - وهو تطلع العالم أكبر منه تطلع الرائد الأخلاقى - تطلع لم يتحدر
بعد الى الاثارة - (ولو أننا نجد فى « ناس » بعض أوجه لها) ولكنه مع
ذلك يحتفظ بالسهور بالاستمارة والتحرر من أغلال الاقطاع •

وليس من فعل الصدفة أن نسا هذا الخط غير الرمزى ، الذى أشير
اليه فى تطور الفن القصصى من القصص « البسكارية » التى نسات فى
أسبانيا فى القرن الخامس عشر ثم انتشرت بسرعة الى فرنسا وانجلترا •
فـ « البسكارو » أو الوعد كان منبوذ المجتمع ، الرجل الذى رفض ورفضه
المجتمع الاقطاعى وقبحه الخلقه • وإذا كان قد لفظ من النظام الاقطاعى
ففيه ترعرع أيضا عليه وخاصة فى أيام انحلاله • وقد يكون « البسكارو »
أخا أصغر من أسرة طبه أغفل شأنه ، وهو فى كثير من الأحيان ابن غير
شرعى أو نكرة أو منسكع •

ولقد كان المجتمع الاقطاعى دائما - وحتى فى أوج عزه - (بسبب
نظام قصر الارث على أكبر الأبناء) مسئولاً عن خلق عدد كبير من هؤلاء
المغامرين ممن لم يستطع العالم الاقطاعى العادى استيعابهم ، فعدوا المادة
الخام لمنظمات الحروب الصليبية (بالاضافة الى أمور أخرى) • وازداد
عددهم مع نمو التجارة والانجاء نحو نظام الملكات المركزية ، واختراع
البارود والضيعات المحددة فى انجلترا • وانحدر سيئوا الحط منهم الى
التسول (تلك الهياكل البشرية ، الكثيرة فى العصر الاليزابينى) وتحول
كثير منهم الى جنود اد كان ملوك الاقطاع فى حاجة الى مرتزقه يقتلون
حروبهم •

وأحسن تصوير فى الأدب الانجليزى للظاهرة الاجتماعية التى أدت لظهور « الرواية البيكارية » هو القسم الخاص بشخصية فولصطاف Falstaff فى مسرحية **هنرى الرابع** لـ شكسبير (ويمكن أن يكون بوينز Poyns ، بجوينه ومعينه ونفصه الخلقى بطلا بيكاريا بديعا) . و « فولصطاف » وبطائه ينتمون لأصول اجتماعية مختلفة ، ولكنهم جميعا من مبدؤى الافطاع ، وينتمون للعالم اللزاييسى أكثر من انتمائهم لعالم القرن الخامس عشر ، وهم بمعنى آخر لا « ينتمون » لأى مجتمع بالمرة ، فهم بدون جذور ولبس لهم مأوى ثابت ويعيشون على لباقثهم واجتهادهم - ولبس لهم فابون خلقى سوى القاعدة الجديدة « كل لنفسه وليمشى السطان فى المؤخرة » ، وهم يسخرون بكل فيهم ومقدسات العالم الاقطاعى : كالفروسة والشرف وشغف البتوة ، والتبعية ، وحتى الملكية .

ومثل هؤلاء الناس هم الذين عالجههم كتاب البيكارية - ففد نقلوا الى صفحاتهم متساعرا الحياة التى أحس بها أمينال بوينز Poyns و باردولف Bardolf و ببستول Pistol فى أوروبا بأسرها . ولم تكن الحياة فى نظر هؤلاء شبيها منظما أو هادئا . وأهم الصفات التى تتجلى فى الروايات البيكارية مثل لازاريلودى تورمبر Lazarillo de Tormes **والوؤد The Rogue والمسافر سىء الحظ The Unfortunate Traveller** هى العنف والمعامرة ، والبريق والتنوع . وهذه الروايات كلها واقعية (رغم ما يرد فيها أجابا من نوادر رومانسية) وتندرج الاتجاهات التى تحررها من الشر الى الكفر بالمهم الانسانية ، ولا يحوى سبنا من روح الأدب الاقطاعى ، ولبس لها نمط ، ومثل فولصطاف نفسه نعالج هذه القصص الحياة بلا مبادئ ولهذا تقع كليا نح رحمة الحياة ذابها .

وكان طبيعيا أن يؤلف ناس ، وهو كاتب متجاوب بكل مساعره مع العالم الجديد ، ولو لم يكن بعد على وعى كامل بمعنى «البورجوازية» ، (أن يؤلف) كتابا مثل **المسافر سىء الحظ** الذى يمكن اعتباره أبرز القصص البيكارية فى الانجليزية . وفصة **المسافر سىء الحظ** «أكلة مخلطة» فلبس لها لب . وهى فصة مغامرات شاب يدعى « جاك ويلتون » له كل مميزات الوغد المنبود تقريبا . فهو خادم لأحد النبلاء ولهذا فله مكان ما فى المنجم ولكنه لا ينسب للمجتمع بأى وجه ، ولا يشعر بارتباطه خلقبا بمبادئ هذا المجتمع - ويزيد من شعوره « بعدم الانتماء » نقله للفارة « أوروبا » حيث نجرى كل مغامراته . وانى أؤكد هذه النقطة لأنها هى التى تقرر هبة الرواية البيكارية ، وهى تجردها العابر من القالب . فهى سلسلة

من الأحداث لا تربطها خطة ذات مغزى ولا أى عامل سوى وجود البطل ،
الذى هو نفسه منتشر ، ليس لحياته مركز ولا نمط .

ولا يوجد خلف **المسافر سىء الحظ** أى اتجاه خلقى ثابت أكثر من
الانسغال بالخروج من المأزق واتجاه سطحي ضد الكاثوليكية – ولكن هناك
حب استطلاع قوى (نشط أكثر من ثابت) بالنسبة لعالم القرن السادس
عشر ، ومحاولة ملحوظة لنقل « الشعور » المادى بهذا العالم الى الورق .

ولكن لم يكن هناك بد – قبل أن يكون الرجل البورجوازي فكرة
أوضح عما يندود عنه وعما يعمل ضده – من أن تبقى مغامراته الاجتماعية
والأدبية مجرد سلسلة من المناوشات غير المتصلة ، تقتصر الى مغزى
مركزي .

وسوف أتحدث فى القسم النالى باسهاب أكثر عن (ديفو) والرواية
البيكارية . ولكن النقطة التى أود تقريرها هنا هى أنه كما تفشل القصة
الواعظة اذا لم ييب الكاتب فكرته الخلقية الاصلية بمادة الحياة ، فان
القصة غير الرمزية التى تبدأ « بشعور » الكاتب غير المحدد « بالحياة »
تفشل ان لم يعط « شريحة الحياة » مغزى خلقيا ونمطا مرضيا . وهذا
هو السبب فى أن الاستفادة من المجموعتين اللتين ناقشتهما فى هذا القسم
محدودة . فهما يعينان على التمييز بين منهجى بحث – لا أكثر . ومجال
تطبيقهما فى الروايات الناجحة حقا محدود ، لأن أعظم الروايات تعجنا
للملاءمة نمطها لشعور الحياة فيها والعكس . كذلك فالتمييز بين تقليدى
« القصة الواعظة » و « البيكارية » ليس مميذا بين كتاب لهم فلسفة فى
الحياة وآخرين يفتقرون اليها . فكل كاتب فلسفة . ولكنه تمييز بين
كتاب على وعى كامل بفلسفتهم وآخرين لا يصوغون شعورهم بالحياة فى
تعبيرات معممة .

وبهذا المعنى يكون تاريخ الرواية هو تاريخ بحث كتاب الرواية عن
فلسفة حياة مناسبة . ولا يستتبع هذا كون الرواية فلسفة . فقد تكون
لكاتب ما فلسفة عميقة واعية ولا يكون مع ذلك فنا . (ولو أن الفرصة
متاحة لهذا ، اذ لو كانت فلسفته فى فهم البشرية عميقة حقا فلا بد أن
تحقق كتابته عملا له صفات الفن) . وقد لا يستطيع فنان عظيم أن يصوغ
نظرته للحياة فى تعبيرات فلسفية بطريقة مرضية . ومع ذلك فالنظرة
للحياة موجودة – تضىء كل كلمة يكتبها – ووجهة نظره للحياة هى وحدها
التي تقرر طبيعة وعمق نمط كتابه . فالحياة والنمط فى الحقيقة لا يمكن
فصلهما ذلك لأن النمط هو هيئة تطور الحياة .

٢ - الواقعية والتخيل

فى اللحظة التى وجدنا أنفسنا - فى صفحات قليلة سابقة - نسائل « لماذا كتبت الروايات الأولى ؟ » تعين علينا البدء فى التفكير بتعبيرات تاريخية • ومن الضرورى ألا نهرب من التاريخ أو نتحاشاه • فنشأ وتطور الرواية الانجليزية - كأي ظاهرة أخرى فى الأدب - لا يمكن فهمها إلا كجزء من التاريخ •

فالتاريخ ليس مجرد شئ يرد فى كتاب • بل هو تحركات الناس • التاريخ هو الحياة المستمرة المتغيرة المتطورة - ونحن أيضا شخصيات فى التاريخ - والناس يصنعون التاريخ - فكل حركة لكل شخص - سواء بوعى أو بدونه - موجهة توجيها مرضيا أو غير مرض - نحو حل المشاكل العديدة - الضخمة والثقافة - المعقدة والعابرة - لغرضين : أولا ليبقى الإنسان حيا وثانيا ليعيش (بكل ما تعنيه الكلمة بعد قرون من التجارب) • والعيش يتغير - وهو يتغير بناء على الدرجة التى يسيطر بها المرء على مشكلاته ، ويكسب معارك جديدة مع الطبيعة ، ويحل المشكلات التى لا حصر لها ، وبناء على فرص البقاء بجانب أناس آخرين • التاريخ هو عملية التغير فى العيش •

ولم يبدأ تاريخ الرواية الانجليزية من القرن التاسع عشر بمحض الصدفة - ولو أن هذا بالطبع لا يعنى أنه لم يكن هناك قبل سنة ١٧٠٠ شئ مماثل للرواية ، ثم جاء شخص ما - « ديفو » مثلا - ولوح بيده فاذا بها تظهر للتو • فقد سبق أن القينا نظرة الى بعض المؤلفات التى استطاع كتاب القرن الثامن عشر أن يحدوا حدوها - اذ لا يمكن أن ينسأ شئ من لا شئ - وحتى أكثر الفنانين اصالة وابنكارا لابد أن يبدأ بما جاء من قبل •

ولقد وحد روائيو القرن الثامن عشر ، من جهة ، قصص التخيل فى العصور الوسطى وخلقاتها من روايات البلاط فى فرنسا وإيطاليا ، والقصص الانجليزية التى كانت قد نمت فى القرنين السادس والسابع عشر مصدرين رئيسيين : يوفيويس Eupheus لـ ، لى Lyly

و آوناديا Arcadia لـ سيدنى Sidney و مينافون Menaphon
 لـ جرين Green، أورتونوس وأنتوني Ornatu and Artesia لـ فورد ،
 وانكوفيتا Incognita لـ « كونجريف » وفصص « مسز أفراجهن » - وهذا
 قليل من أشورها • كما وجدوا من جهة أخرى روايات « الوغد » أو « التقليد
 الديكارى » الذى سبق أن أشرنا إليه باختصار • كما وجدوا أعمالا مترجمة
 من الأدب الكلاسيكى (لا داعى للإشارة لأصولها) مثل دافنى وغلوي
 Daphne and Cloe و The Golden Ass و مسساتيريكون
 Satiricon لـ بترونيوس Patroneus • كذلك كان لديهم مؤلفات
 بوكاشيو Baccaccio ورابداله الفرنسى Rabelais - (ظهرت
 ترجمة أوركوارد وموتو Urquhart and Motteux بين عامى
 ١٦٥٣ - ١٦٩٤) • والنسخة المعتمدة للانجيل ، وسرفانتيس
 الاسبانى و بانيان الانجلى •

وفد نبدو متزمنين اذا حاولنا تقرير من من هؤلاء الكتاب يصحح أن
 يسمى قصاصا • فالمؤكد من وجهات نظر مختلفة أنه لا أهمية لما يطلق
 عليهم من أسماء • ولا شك فى أننا لا نود أن نميل للاتجاه الشكلى فهو
 قليل الجدوى • ومع ذلك فقد يكون لابد من تعريف واحد أو اثنين حتى
 نتحاشى الخلط فى التعبيرات •

والرواية - كما استعمل التعبير فى هذا الكتاب - هى قصص نثرى
 واقعى ، كامل ذاتيا وله طول معين • وأى تعريف كهذا التعبير استعمل
 بننوب وحرية على مدى طويل لابد وأن يكون عفويا • ولقد تعمدت ترك
 موضوع الطول غامضا غير محدد • والنقطة الهامة هنا هى ان الرواية
 ليست مجرد نادرة ولا عملية استكشاف حادث معين معزول الى حد ما - بل
 هى أكثر من هذا وذاك • فانا أعبر كاتندوائية التناوبى Nightmare Abbey
 لـ بيكوك Peacock مثلا رواية رغم قصرها ، بينما امل الى نصنيف
 قلب الظلمات Heart of Darkness لـ كونراد Conard وهى أطول
 نوعا ، كأقصوصة طويلة - ولكن مسائل الحدود هذه ليست ذات أهمية
 حقة •

ويحتمل أن تحتاج صفة « واقعى » الى تقرير أقوى - فكلمات
 واقعية ، وواقعى تستعمل طوال هذا الكتاب ، بمعنى واسع جدا لتدل
 على « موضح للحياة الحقيقية » ، كنفىض « للتخيل والخيال » وتدل بهما
 على التهرب من الواقع وتخيل الرغبات محققة واللاواقعة • ويجب ان
 نوضح أن التفرقة ليست بين الفوتوغرافى من جهة والتخيل من جهة أخرى •

فكل فن ينطوى على تخيل - ورواية أسفار جاليفر وهى خيالية ومغايرة
فى مظهرها للحياة نعتبر فى نظرى واقعية لأنها تعالج مشاكل وقيم الحياة
الفعلية • أما **يود ولفو** Udolpho ل مسز راد كليف و **بوجيست**
Beau Geste للكاتب ب.س. رين (B. C. Wien) فرغم مظهرهما الواقعى
تعتبران قصصا خيالية •

ويظهر بجلاء ان الدرجة مهمة فى كلتى المجموعتين - فقصص
مسز راد كليف أكثر توضيحا للحياة عن قصص مستر رين - ولا أقصد
هنا ان الفصة التخيلية قد لا تكون لها قيمة جدية - ولكنى أقصد فقط
ان عدم الواقعية تغطى عليها • وبالمثل فكل القصص الواقعية لها أساسا
صبغة تخيلية ، بعضها مثل **آير Jane Eyre** و **آدم بيد Adam Bede**
يكشفها كلها لون تخيلى لدرجة قد تحول دون اعتبارها أعمالا فنية
جادة •

وانا لا أدعى مطلقا أن كلا من التعبيرين - الواقعية والتخيل - مرض
للغاية • فللواقعية علاقات كبيرة بالمذهب الطبيعى الفوتوغرافى : زولا
و أرثولد بنيت و جيمز فاريل • والتخيل كلمة أكثر خطورة - من
جهة لاتصالها بالرومانسى (كنقيض للتيتوتونى والسلافى والكلتى) فى
اللغة - ومن جهة أخرى بسبب كل ما يتصل بالحركة الرومانسية - ولا
أحب أن أعدم ما استحدث من تنسيبها لها • ولكن لسوء الحظ لا توجد
تعبيرات أفضل ، ولهذا فانى استعمل واقعية وتخيل بالطريقة التى أشرت
إليها - وأنا على علم بالأخطار المتضمنة - ولكنى على علم أيضا بالفارق
الحقيقى والأساسى المستتر خلف التعبيرين •

واذا كانت الرواية هى « قصص واقعى نثرى كامل ذاتيا وله طول
معين » لما اعتبر رواية أى من الكتب التى ذكرت قبلا ، كالمعين الذى هذا
حدوه كتاب القرن الثامن عشر ، وكجماع التجارب التى بدأوا بها - باستثناء
دون كيشوت - وببعض التحفظ تقدم **الحاج** •

فاستثناء القصص البيكارية والساتيركون ورابله والانجيل
ليس بين هذه الكتب ما هو واقعى بالمعنى الذى أوردته من قبل - ولو أن
عددا منها يحوى عناصر واقعية • أما بالسنة للقصص الواقعية فلسيت
لواحدة منها صفات الكمال الذاتى ووحدة النظم والطول التى سنجدها
من سمات الرواية • **فالمسافر سى الحظ** عبارة عن سلسلة نواذر ،
سديدة الشبه باليوميات ، لا بداية لها ولا نهاية • **والساتيركون**

Satiricon كما وصلت إلينا مجموعة قصص غير كاملة ، والانجيل - جزئيا فقط - مكتوب بالطريقة التي ناقشناها في كتب مثل *Esther* «وروث» Ruth وجوب Job . وحسب جارجانتوا وبانتاجرويل قطعة فنية بديعة لا يصدقها العقل ولكنها أقرب إلى مجموعة ضخمة لمادة الرواية منها إلى الرواية ذاتها - أو قل هي بمثابة « مونه » لنصف دسنة من قصص لم ينم تنظيمها بالمرّة .

وسرفانتيس فقط هو الوحيد بين الكتاب الذين قرأهم ديفو وفيلدينج ورتشاردسون ، الذي ينطبق عليه تعبير روائي بالمعنى الذي أسندناه إلى هذا التعبير - أما باينان فحالة مختلفة . فإلى جانب رابليه - يعتبر سرفانتيس بحق عمق الرواية الحديثة الأكبر ومسند صرحها . وسنرى كيف كان تأثيره على فيلدينج مباشرا وعميقا ، كما سنرى مصدر قوة هذا التأثير . ولكن ليس في إمكاننا أن نعالج في كتاب بهذا الطول - حتى إذا توفرت لدينا الرغبة في ذلك - مسألة التأثيرات الشكلية . ولقد آن الآوان أن نطرح بالتحديد أول مشكلة أساسية لنا ألا وهي « لماذا نسأت الرواية الحديثة بالمرّة ؟ » .

ويمكن وضع الإجابة في أساليب عديدة - فيمكن القول بأنها نشأت كرد فعل واقعي للقصص التخيلي في العصور الوسطى ولما خلفه من قصص البلاط في القرنين السادس والسابع عشر - فروايات القرن الثامن عشر الكبرى كلها لاتخيليه . وقد نقول ان الرواية نشأت مع نشأة ونمو جمهور قارئ موزع على نطاق واسع - فمع ازدياد تعلم القراءة والكتابة كان طبيعيا أن يسمأ الطلب على مادة القراءة ، وبلغ الطلب أقصاه بين السبندات الموسرات اللاتى تكون منهن جمهور قراء الرواية المتعطشين حينئذ . وقد انتشر جمهور القراء هذا فى المنازل الريفية فى طول انجلترا وعرضها - اذ لم يكن المسرح حينئذ وسيلة عملية للتسلية ، أما الرواية فكانت تحقق الكمال لهذا الغرض . ومن هنا جاءت الروايات الطويلة (اذ كان لدى القراء وقت وفير) ومن هنا أيضا جاءت نغمتها ، وعددها ، ومن هنا كذلك (فى أواخر القرن الثامن عشر) جاءت المكتبات المتجولة . وقد نجيب بأن الرواية نمت مع نمو الطبقة المتوسطة كقالب فنى جديد يعتمد لا على الرعاية الأرستوقراطية بل على النشر التجارى - قالب فنى كتب بأقلام ، ومن أجل ، الطبقة البورجوازية التجارية التى انتقلت إليها السلطة حينذاك .

وكل هذه الاجابات تمت للحقيقة بصلة ، ولكنها لبست الحقيقة كلها . فلا يمكن أن نجهل كل الاجابة فى عبارة واحدة ، ومن الصعب

الاستعجالات عاينها دسل التاريخ ذاته • ولن نفهم نساء الرواية الانجليزية الا اذا فهمنا معنى وأهمية الدورة الانجليزية في القرن السابع عشر •

ومن شأن السورات الكبرى في المجتمع البشري أن تغير وعي الناس وأن تحدّد لمس فقط علاقاتهم الاجتماعية بل وأيضاً و-هات دارهم ولسانهم • وفنهم • وكان للاتطاع وهو مجتمع النصور الوسطى - كصفته الأساسية - جمود غريب في العلاقات الانسانية والأفكار ، جمود نشأ لا محالة من البناء الاجتماعي •

وكانت الزراعة هي النشاط الأساسي للمجتمع الاقطاعي ، والافطاعية أو الضيعة هي وحدته الأساسية • وكانت المدن الاستثناء لا القاعدة - ولو أن أهميتها نمت تدريجياً • وكانت الطبقة الحاكمة - تلك الأقلية الصغيرة التي تستأثر بالفراغ والتعليم ووسائل تطوير فن مصطنع (كتنقيص لثنافه الأمين السعوية غير المكتوبة) كانت تستمد امتيازها الاجتماعي من ملكيتها للأرض وملكيتها الفعلية للأبيد •

وكان سفلهم النساغل بالطبع المحافظة على هذه الملكية • كما كانت ثروتهم وسلطاتهم لا تتركز على أسس فنية ولم تكن التجارب العلمية والتعليم المنسّر ليشير اهنمامهم • بل على العكس كان كل همهم وأساس بقائهم - كأناس مناهم - أن يحافظوا (مهما تكن الضمانات الروحية والمادية لذلك) على الوضع الراهن •

وكل التلخيصات ومحاولات التبسيط لا بد وأن تسيء الى عمليات التعبير الاجتماعي والثقافي المعقدة الفنية • ولا يمكن ان نؤمل في احاطة كاملة - في جمل قليلة - بل نواحي نراب العصور الوسطى المعقد الواسع • ولكن الذي نود تأكيده هنا (دون أن نوحى لحظة واحدة ان الموضوع قد استوفى) هو الجمود الاجتماعي والرجعية الفكرية في النظام الاقطاعي • وكان من شأن مثل هذا النظام ان ينتج فنا من نوع خاص - وانتاجه المميز في ميدان الأدب النثري هو القصص النخيلى •

كانت الفصصة النخبيلة (*) هي أدب الاقطاع الأروستوقراطي غير الواقعي - وكان هذا غير واقعي بمعنى أن غرضه المسننر لم يكن مساعدة الناس على مواجهة ومعالجة مهمة الحياة بطريقة ايجابية - بل نقلهم الى عالم مثالي مغاير لعالمهم والطف منه • وكانت

(*) يجدر بي أن أوضح تماماً أنني لا أشير الى ملاحم العصور الوسطى العظيمة مثل ١٠٠٠ أغنية رولان - التي ليست قصصاً تخيلياً بالمعنى الذي استعمل له هذا التعبير •

أدبا أرسطوقراطيا لأنها كانت تنقل وتحبذ تصرفات متمشية تماما مع الاتجاهات التي سعت الطبقة الحاكمة جاهدة لتشجيعها ، حتى تحافظ لأمد طويل على مركزها المميز (ولا شك أن رغبتها هذه كانت من ضروب العادة اللاشعورية) •

وقد أدت القصة التخيلية حينئذ - كما تؤدي الآن - الوظيفة المزدوجة وهي الجمع بين التسلبة ونقل فلسفة حياة معينة في قالب مستساغ •

وازدادت شعبية القصة التخيلية في العصور الوسطى مع ازدياد الجمود في العلاقات الاجتماعية والفروق الطبقية في ظل نظام الإقطاع • والعلاقة بين ظهور طبقة حاكمة لديها فراغ وبين نمو القصص التخيلية علاقة ذات مغزى عميق وكبير • وليست هذه بالطبع مجرد أن الذين يقرأون أو يستمعون للقصص التخيلية هم الذين يملكون متسعا من وقت الفراغ - ذلك أن تخصص هذا النوع من الأدب في تهيئة بديل للحياة (باثارة عالم أكثر عطا وتجاوبا وتألقا) يجعله مغريا بالذات لأولئك الذين لا يملكون فراغا ، والذين يفتقرون للسلوى والعزاء ، ويلتمسونهما بالهرب من الحقيقة القاسية أو الرتيبة أو الخاملة •

والحقيقة الهامة التي يازم إبرازها هي أنه كلما ازداد التخصص في العمل ، واستقر النظام الطبقي (تبعا لذلك) كلما مال الحكام الى اتباع نظام حياة مخالف تماما لنظام العامة • فلقد سبق لهم منذ أمد طويل ، وبفضل ملكيتهم ، أن عاشوا على مستوى أعلى - أما الآن فيحاولون على الأقل أن يعيشوا بطريقة مختلفة • فلم يعد رجال الطبقة الحاكمة يزرعون أرضهم بالفعل أو يسعون ممتلكاتهم شخصيا في السوق - بل أصبحوا يستأجرون آخرين لهذا الغرض (ولا يتحتم أن يدفعوا لهم أجورا مالية) • أما سيدات الطبقة الراقية بالذات فإن نشاطهن يتناقض تدريجيا كما يقل ظهورهن • وهكذا تصبح آراء الطلقة الحاكمة واتجاهاتها مختلفة حتما ، وتتغير ثقافتها في جميع صورها •

والاتجاهات التي تتغير فيها هذه الثقافة - بقدر ما يهم الأدب - تبعدهم جميعا عن الواقعية - وهي التصوير الصريح غير المقيد للحدود وإمكانات المجموع ككل - وكيف السبيل لهذه الصراحة التامة والحكام يملكون ليس فقط طريقة حياتهم الخاصة وما يستتبعها من مستويات ومبادئ وقيم ، لا يشاركون فيها الشعب ، ولا يقوى على ذلك إلا في أحلامه وتخيلاته - بل انهم يملكون أيضا أسرارهم التي يرفضون اطلاع

النسب عليها أو حتى الإفصاح عنها أمام أنفسهم بصراحة ووضوح .
والذى يهم الطبقة الحاكمة الآن ليس طريقة حياة العامة (كلمة Vulgar بدأت أولاً بمعنى « شعبي » ثم اكتسبت معان أخرى مثل « مبتذل » أو « همجي » أو « ضيع ») ، بل ان محور اهتمامهم الأول هو الوصول الى ثقافة ترضى طبقتهم وتقويها وتدافع عنها فعلاً . وتعتمد هذه الثقافة - وهذا أمر لا مفر منه - لا على الواقعية بل على التخيل (ولا يقلل من هذه الحقيقة ظهور فنان ثورى مثل تشوسر Chaucer صدفه فى هذه الأثناء) .

والاعتبار الأول فى القصص التخيلية هو تهيئة البهجة والتسلية للحكام دون وضعهم وجها لوجه أمام حقائق يفضلون أن يديروا ظهورهم لها فى أقرب وقت . ولا تختلف السيدة المحجبة التى تعيش فى قصور الاقطاع ، فى شخصيتها بالمرّة عن مثيلتها الحدينة التى تخطو من سيارتها الليموزين لتطلب « كتاباً لطيفاً » من المساعدة فى المكتبة المتجولة . أما عن الاعتبار الثانى - وهو ارضاء وتسلية فئة سيمى الحظ ، الذين يجدون أنفسهم خارج زمرة الصفوة المهيمنة ، فيبنى القصص التخيلية لهؤلاء عالماً خيالياً زائفاً : مغرباً أو حزيناً ، أو مخيفاً ، ويتصف دائماً بصفة واحدة : - هى أنه مهما جاء بعيداً عن الحقيقة ، فإن القيم والاتجاهات التى يصورها تكون بعيدة كل البعد عن السوية ، أو الرغبة فى تقويض النظام الطبقي بنظرياته ونظمه .

وتتصل وظيفة القصص التخيلية كأداة للثارة الخفيفة - اتصالاً وثيقاً ، بل انهما لا ينفصلان - بطبيعته الهروبية . وكان لهذه الوظيفة أثرها العميق فى الرواية الحديثة . ولم يساعد مجموع القصص التخيلية فى العصور الوسطى على توسيع أفق قرائها أو تعميق مساعرهم بأى طريقة مجدية (وسأناها فى ذلك سنأنا الباولاجون - Blue Lagoon ولكنها بلا شك هيات للقراءة انتقضة مثلها فى ذلك مثل ساعى البريد يبق الجرس دائماً مرتين) .

• ولبس هدف مثل هذا الأدب تلخيص التجارب ، ولا توسيع الخيال ، كما انه لا يهدف لمجرد تهيئة فرصة للهروب من الدناءة (ويلاحظ انه فى حالات كثيرة يكون الهرب الى الدناءة) ولكنه يهدف لتهيئة الانارة للثارة ذاتها . وهو ، يزدهر على المال والنساء والمكبت المنهك ، بين أناس يعملون قليلاً جداً ، ويفتقرون فيما يعملون للهدف والاستكفاء ،

وأبسط أشكال هذا النوع هو القصص الاباحى - ولكن له أشكالاً كثيرة أخرى وهى وان كانت أقل منه بدائية الا أنها غير مستساغة ،
منليه •

وكان العالم الذى نقل اليه القصص التخيلى قراءه فى العصور الوسطى عالم قروسية ومغامرات مثيرة ، ورجال شجعان ونساء فائتات ، عالم سحرة أشرار وسادة مسيحيين لا خوف لديهم ولا لوم عليهم - وكان فوق كل شئ عالم الحب المثالى •

ولا يكفى ان نسمى هذا العالم هروبيا - كما لا يكفى أن نسير الى طبيعته المثالية كما لو كانت المثالية خطيئة عظيمة لا تحتاج لتحديد أو تدقيق •

كذلك لا يكفى أن نسمى هذا العالم هروبيا ثم نتصور اننا قد انتهينا من شرح معالمة • فكل الفنون تنطبق عليها الى حد كبير صفة الهرب • كما أنه لا يكفى أن نشير الى الطبيعة المثالية لعالم القصص التخيلى كما لو كانت المثالية ضربا من الخطايا ، ولا تحتاج الى مزيد من الادانة المحددة •

وهناك اعتقاد بأن أعظم ما يتميز به الانسان من مهارات هى قدرته على الهرب من حاضره ، مستعينا بحصيلة وعى الماضى لتكوين صورة للمستقبل • ولا يصبح أن تغيب عنا نظرية أرسطو أن الشعر ذو قيمة لانه يصور الناس لبس فقط كما هم فعلا ، بل أيضا كما يجب أن يكونوا أو (بتعبير أكثر تجاوبا معنا فى عصرنا الحاضر) كما يملكون أن يكونوا • وليست هذه الصفة اللاواقعية للفن - مقدرته على نقلنا من العالم الحقيقى بحيث « يوقظ ويوسع مدارك العقل ذاته بجعله ملتقى لآلاف من مجموعات الفكر غير المفهوم » على حد تعبير الشاعر شلى 'Shelly' - ليست هذه الصفة نتيجة واهبة أو عرضيه للفن ، بل هى الخلاصة الأساسية فى قيمته • ولو اقتصر الفن حقيقة - كما تميل للاعتقاد المدرسة فوق الطبيعية - على رسم صورة لما هو كائن فعلا - لنقصت كثيرا قيمته كنوع قيم من النشاط الانسانى ، اذ أنه فى هذه الحالة لن يغير وعى البشر ، بل سيقصر على تعزيز هذا الوعى •

وعلى هذا الأساس فالذى ينبغي ان نذكره عن الأدب الروائى - ليس أنه يتضمن هروباً ما ، ولكن نوعا معيناً من الهروب • ولا يحاول القصص التخيلى فى العصور الوسطى أن يزودنا بانطباع للحياة فى الأمكن والأزمنة

التي يعالجها - ولكنه يحاول « أن يستعمل مادته كوسيلة لتضمين فلسفة جديدة » ولقد قال دكتور فينافير Dr. Vinaver « في مقدمته للمجموعة النكارية أعمال توماس مالوري The Works of Thomas Malory »

« ومهما يكن موضوع الحكاية (لقصص البلاط التخيلي) فإن وظيفتها الأولى ٠٠٠ كانت التعبير عن الفكر والمساخر المستوحاة من مثل البلاط ، وأن يترجم وينقل ، عن طريق الحركة والأشخاص ، التنوع الدقيق في عواطف البلاط ، ونظام سلوكه المتكلف » ١٥ .

وينطبق هذا على القصص التخيلي النثرى في القرن السابع عشر مثل أورناتوس وأرتيزيا Ornatus and Artesia كما ينطبق على شعراء القرنين الثاني عشر والثالث عشر الذين يشير إليهم دكتور فينافير في هذه العبارة .

وللعنصر التعليمي أهميته في القصص التخيلي . ذلك أن صورة الفرسان السجعان وسيداتهم (وكن عادة لرجال غيرهم) كانت تحكى قصة تعزز الفكرة الاقطاعية في الفروسية ، كما كانت تستند الى أسس دينية . ومن النتائج الأساسية لتصوير المسيحية للعالم في القصص التخيلي في العصور الوسطى (وهو تصوير فرض - على وجه العموم - على فكرة وثنية قديمة) تأكيد الاتجاه نحو تبسيط المشكلات الأخلاقية . فالحياة تصبح معركة بين الخير والشر ، والأشخاص يميلون لأن يصبحوا اما ملائكة أو شياطين بدل أن يكونوا واقعيين ، أو بتعبير أدق ، بشرا لا خيرين كليا ولا أشرار كليا . وهذه نتيجة طبيعية لفرض قانون خلقى مثالى ثابت على حركة السلوك البشرى الواقعة المعقدة - فأى نمط ثابت يفرض على ظاهرة متطورة لابد وان ينتهى بالفشل - وأحسن القصص التخيلية (أغلب قصص مالوري مثلا) تتحاشى بالطبع هذه النقائص ، ولهذا فانها أقرب كثيرا للواقعية والحياة .

وكان الميل للواقعية في الأدب النثرى جزءا لا يتجزأ من تداعى النظام الاقطاعي ومن السورة التي غيرت العالم الاقطاعي . ولما كان تعبير « بورجوا Bourgeois » مربطاً في أذهاننا حالياً ببطقة رجعية في بسطة من العيش ، فليس من السهل علينا أن نعتبر البورجوازية طبقة ثوريه . ولكن ينبغي علينا أن نتذكر أن هذه كانت نفس الطبقة التي نظمت في إنجلترا في القرن السابع عشر « الجيش المسالى الحديث » الديموقراطي ، وأطاحت برأس الملك ، وأرست قواعد الحكم الجمهوري . وكان البورجوازيون التجار ثائرين على النظام الاقطاعي ، لأن هذا أنكر حقوقهم في الحرية ، اذ حرهم ماديًا وقانونيًا وروحيا - من حريتهم في العمل والتطور .

وكان العالم الاقطاعى المبني على علاقات الملكية الثابتة والذي يمجّد نظاما ربانيا قوامه الكنيسة والدولة - كان هذا العالم بمنابة سجن لطبقة التجار وأهل الفكر والفن الذين ينتمون اليهم - وكانت أهم احتياجات رجال المجتمع الجديد - التي لا يمكن انكارها - هي حريات التجارة والاستكشاف والبحث والاختراع والوصول الى فلسفة مناسبة . وكانوا على استعداد للموت في سبيل هذه الحريات والذود عنها - شأنهم في ذلك شأن سائر البشر ازاء حرياتهم الضرورية . فكانوا مستعدين للمخاطرة بحياتهم عبر البحار العالية ، أو في المعارك الحربية - كما كانوا مستعدين - بوعي كامل ورعب مهول ، لجحيم العصور الوسطى - السحق أو الحرق - عقابا على ما يرتكبون من خطأ . وكان الكتاب البورجوازيون بفضل رؤيتهم « عالم ربح وسرور وقوة وشرف وسيطرة » كانوا ثوريين أيضا ، ومستعدين مثل فاوستوس Faustus أن يعانوا الأمرين في محاولة تشكيل أدب جديد يناسب الوعي السورى في عصرهم ويدعه .

وفي أواخر القرنين السادس عشر والسابع عشر - وهي الفترة الدقيقة في التحول الثورى - كان الشعر فى المقدمة من حيث الاهتمام والانتاج . أما فى القرن الثامن عشر فقد حل النثر محله . وجاء هذا تمثيلا مع روح المجتمع واحتياجاته المتغيرة .

وتميل أغلبيتنا - قبل امعان النظر فى الأمر - الى افتراض أن النثر أبسط وأقرب الى « الطبيعة » ولهذا فقد يكون أقدم من الشعر . والواقع أن علماء الانسان قد كشفوا لنا الآن أن الشعر يكاد بالتأكيد ان يكون أكثر بدائية - وأقدم تاريخيا من النثر . فلما كان الأدب القديم شفهيا غير مكتوب ، فمن الصعب الوصول الى حقائق كثيرة عنه ، ولئن بدأنا فى الوقت الحاضر فى التعمق فى المنسكلات الشائكة لمنابع الأدب وأصوله فلن نفعل ذلك الا ببطء . وليست مثل هذه الدراسة أكاديمية بالمعنى الدقيق - بل الواقع أن المتزمتين يفضلون الانصراف عنها لأنها تواجههم بأسئلة غير مواتية (ولهذا فان المسألة كلها كثيرا ما تركز على الرفوف بحجة أننا لا نملك مادة موضوعية كافية) .

والأسئلة الأساسية التى ينضم منها البحث هي : ما هي أغراض الشعر والنثر ؟ وما هي الوظائف التى يؤديانها فى المجتمع البدائى ؟ ، ولماذا اذن ينشآن ؟ ومن الواضح أنه فى ضوء مثل هذه الأسئلة تظهر عدم جدوى أو صلاحية الكثير من « النظريات » الأساسية مثل افتراض أن

الأدب تعبير ذاتي وأنه يخلق البهجة ، وأن له علاقة بالحقائق الأبدية . ومن الواضح أن الأدب يعبر عن سريرة المؤلف (ولو أن المشكلة تصبح أقل بساطة إذا تذكرنا أنه لا يوجد في الأدب البدائي « مؤلف » واحد) .

ومن الواضح أيضاً أنه يبعث البهجة (والا لما أقبل أحد على قراءته) وواضح كذلك أن له علاقة بالحقائق الدائمة (والا لما أفدنا من هوميروس في عصرنا الحاضر) . والأسئلة الهامة هي : لماذا ؟ وبأي وسيلة ؟ وكيف يعمل الأدب .

ويبدو مؤكداً بدرجة معقولة أنه إذا كان أول ما ظهر من الشعر في العصر البدائي متصلاً بالطقوس والعمل - وعلى حد تعبير كريستوفر كودويل Christopher Caudwell « لغة الحديث الجماعي والوجدان العام » ، فإن البذر أو الحديث غير الموزون هو لغة الاقناع الفردي . وفي فترة لم يكن الإنسان يمارس الكتابة بعد ، ينشأ الشعر قبل النثر ، ليس فقط لأنه أسهل تذكرًا وتداولًا (وهذه نتيجة وليست سببًا) ولكن لأنه يساعد الناس في طقوسهم العامة الضرورية للتحكم في الطبيعة والتغلب عليها بمقدرة جماعية . وهناك صلة وثيقة بين الشعر البدائي والسحر .

ويظهر النثر مؤخرًا عندما يتغلب العلم تدريجياً على الشعوذة والسحر ، ويحل الحكم الواعي محل الوجدان الغريزي . والسر استعمال لغوى أحدث من الشعر ، وأكثر صفاً منه ، لأن الأول يفترض نوعاً من الحقيقة أكثر موضوعية وأحكاماً ووعياً ، إذ لا يمكن للقصص وهي « صور الحياة البشري المتغيرة ، منظمة في إطار الزمن » لا يمكن لها أن تنسأ إلا عندما يكون للبسر وعى - ولو ناقص - بالتقدم الاجتماعي وبصراع الإنسان المعقد واللاهائي مع الطبيعة . وهذه الصفة الموضوعية للنثر - صقله لوجه من الحقيقة الظاهرية سبق إدراكه - ذات مغزى كبير ، إذ هي توضح مثلاً : لماذا نجد ترجمة الرواية أكثر امكاناً من ترجمة القصيدة . كما أنها توضح لماذا وجد - في إنجلترا في القرن الثامن عشر - ميل خاص لكتابة النثر - ذلك أن الكتاب البورجوازيين في هذه الفترة كانوا يعتبرون الأدب وسيلة للتعرف على المجتمع الحديث . وكان هدفهم الوحيد التوصل إلى وسيلة للتعبير عن فضولهم - الواقعي والموضوعي - بالنسبة للإنسان وعالمه ، وكان البحث عن هذه الوسيلة هو الذي جعل الكاتب فيلدينج Fielding يصنف روايته جوزيف أندروز Joseph Andrews بأنها « ملحمة شعرية هزلية بالنثر » .

ولم تكن مهمتهم تكييف أنفسهم لموقف ثورى بقدر ما كانت غربة حبيبة السورة وفحصها . وكانوا يتصفون بالنورة فقط بمعنى أنهم شاركوا فى نتائج السورة ولأنهم كانوا أكثر حرية ، فقد كانوا أكثر واقعية من أسلافهم - ذلك لأن النورة البورجوازية انطوت فى الواقع على زيادة فى حرية البشر .

ولا يجدر بنا أن نسترسل فى هذه المفاضلة بين النثر والشعر - فكلاهما متداخلان عمليا ، ويستعمل كل روائى العصر الحديث اللغة شاعريا لدرجة يصبح بخسها من الخطورة بمكان . ومع ذلك فانا نحسن صنعا اذا تذكرنا بعض المسكلات الأساسية التى يتضمنها هذا الموضوع . ويجدر التأكيد على نقطتين بالذات :

ففى المكانة الأولى اعتقد انه يحسن عند معالجة جانب من الأدب النثرى مثل الرواية الانجليزية - أن نفهم بوضوح أن النثر ليس مطلقا الأخت الدمية للشعر - ولا هو المرادف المرتجل المبثذل ، الأسهل والأقل قيمة . كما اعتقد أنه يحسن أن ندرك أن تطور الكتابة بالنثر ليس جزءا دينيا أو مملا من تاريخ الإنسان - بل انه مرتبط ارتباطا وثيقا بكفاحه المستمر - الفنى المنوع ، للتحكم فى العالم ، وتحويله ، حتى يصل الى فلسفة صالحة لاحتياجاته ، وللمجتمع مناسب لرغباته . ويجدر خاصة أن نتذكر أن النثر شكل متقدم ودقيق للتعبير البشرى ، شكل يفترض شعورا ذاتيا فياضا ، ورفة فى التحكم ، لم يصل اليها البشر الا بعد قرون لا حصر لها .

واعتقد فى المكانة الثانية - أن مجرد هذه النظرة السطحية الى أصول الأدب تزودنا بالاجابة على السؤال « لماذا نشأت الرواية عندما فعلت ؟ ولماذا أخفق الأدب الروائى الاقطاعى فى الاستمرار فى ارضاء احتياجات رجال النورة البورجوازية ونسائها ؟ » .

والاجابة - الأساسية - هى ان البورجوازية اضطرت فى سبيل الحصول على حريتها من النظام الاقطاعى ، أن تنزع قناع القصص التخيلى عن وجه الاقطاع - فكما رأينا كان المجتمع الاقطاعى بالنسبة للرجل البورجوازى عامل كبت لا عامل ارضاء أو اشباع ، ولهذا فلم يشعر هذا الرجل بأى حافز للدفاع عن هذا المجتمع ، ولا بأى تعاطف مع أدب مخطط لتحييد قيمه واخفاء نواحي قصوره . وعلى العكس فان كل احتياجاته وغرائزه حفوظة لفضح القيم والقداسات الاقطاعية وهدفها . ولم يجد ،

بعكس الطبقة الاقطاعية الحاكمة ، فى كشف الحقائق عن العالم تهديدا مباشرا لذاته ، ولهذا لم يكن ليخشى الواقعية منهم .

ولم يكن أوائل كتاب البورجوازية الثوريين ، من رابليه Rabelais يدركون بأى وسيلة أنهم بورجوازيون - ولا بأى مغزى سياسى أنهم ثوريون . فرابليه مثلا - متشبع تماما بعلم وتقاليد العصور الوسطى ، ولا يمكن لغير كتبه أن تجيد مثلها الكشف بوضوح عن معالم فرنسا الاقطاعية . ومع ذلك فرابليه ضد الرومانسية والخيال كليا ، ويظهر هذا جليا فى تأكيده القوى لعظمة الحياة المادية ، وفى استهتاره الهائل ، وعمى قدرته . الخلافة وجراثيها ، وفى الواقعية المستنرة وراء معظم خيالاته وصوره الوهمية ، وتبدد ضحكاته وحيويته الفياضة كل مظاهر الرياء والتصنع فى عالم الفروسية . ولا يمكن لأى صورة مبالغى للمرأة الراقية المهذبة أن تصمد أمام فحش شخصية منل بانيرج Panurge .

ولقد وسعت جارجانتوا وبانتاجر ويل Gargantua and Panta Gruel أفق وامكانيات الأدب البشرى ، بفضل كل من نظرة رابليه للحياة (وهى مضمون الكتاب) ولغته (وهى قالبه) . وكالعادة دائما نجد الغالب والمضمون لا ينفصلان : فتحايل الكاتب اللغوى المرح ، والكشوف غير المعقولة ، وطاقة أسلوبه الخلافة ، لا يمكن عزلها عما يقوله رابليه من حيث جموح خياله وإبتهاجه بالعلم وثقته فى العقل البشرى ، واحترامه للانسان رغم كل سخافاته ، ورفضه كل خداع عن البشر .

ولأن كتاب رابليه نقل للانجليزية بواسطة مترجمين نابهن ، فهموا بالضبط ما كان يقول ، فقد أثرت اللغة الانجليزية أيضا بفضلها ، كما أنه أعطى لكتاب السر الانجليز (كما سنرى عند الاسسارة الى سينيرن Sterne بالذات) شعورا بتنوع لغتهم وامكانياتها الواسعة . واستعمال رابليه للغة ساعرى الى حد كبير - وبتعبير آخر فإنه يتخير الكلمات حسب قدرتها على اثارة الأفكار المترابطة - ثم ان اوزانه لا تنبع من محاولة تسجيل قيم الحديث الفعلية فحسب ، بل من محاولة استعمال وزن هذه القم ودعما بمغزى جديد .

وهكذا نجد فى رابليه دافعا ثوريا نحو الواقعية فى رجل ينتمى أولا للعصور الوسطى . ولكن عندما ظهر الجزء الأول من دون كيشوت Don Quixote - بعد ذلك بنصف قرن سنة ١٦٠٥ ، كان التمرد ضد مقاييس العصور الوسطى تمردا واعيا كل الوعى . وفى بعض الأحيان

تعتبر رواية سيرفانتيس Cervantes في أساسها هزلا ساخرا • ولو صح هذا لاعتبرنا ماكيت مسرحية عن السحر • ولا شك في أن الهجاء الساخر هو هدف سيرفانتيس فيها الى حد كبير : (سقوط وهلاك هذا الكوم الضخم من القصص التخيلية غير المحبوكة ، التي استحوذت بدرجة عريضة على عقول الجزء الأكبر من البشر ، رغم انها أنارت اسمتزاز كثيرين) ولكن سيرفانتيس لا يسخر من القصص التخيلي لذاته ، بل لأنه يمنع الكاتب من ذكر الحقيقة عن الحياة بمظاهرها المختلفة • والمبالغة في تأكيد الجانب السابى في دون كيشوت تنزل بها الى مستوى رواية مثل ضيعة الراحة الباردة Cold Comfort Farm بينما الواقع أن عظمة عمل سيرفانتيس – الى جانب القيمة الجوهرية لقدرته الخلاقة هي أنه دعم من جديد تفاهيم الملحمة الواقعية في الأدب الروائي •

ومن شأن الخيال في القصص التخيلي ان ينقل القارئ بعيدا ، حتى لا يحتاج لمواجهة الحياة – أما الخيال في دون كيشوت فانه يشهد شعور القارئ بالحياة ، ويجعله يندمج في نقد القيم والاتجاهات ، كما يصوغ التجارب في قالب يعمق مغزاها • وكان سيرفانتيس يعلم تمام العلم أن القضاء على القصص التخيلي ضرورى لتحرير العالم من أغلال الاقطاع ولهذا يختتم كتابه بهذه الكلمات :

« أما أنا فيجب أن أعتبر نفسى سعيدا ، لكونى أول من جعل هذه القصص الخرافية الحمقاء عن ترحال الفرسان – موضع بغض الجمهور ونفوره • ولا شك في أنها قد بدأت فعلا في الزوال وانها ستسقط وتندحر كليا وبغير رجعة • وسلاما » •

القسم الثانى

القرن الثامن عشر

١ - مقدمة

لقد أبدع كتاب القرن الثامن عشر الرواية • وكانوا أحيانا يتبعون التقليد المجازى للقصة الواعظة Moral fable ، وأحيانا يركزون على المنهج اللا أخلاقى للتقليد البيكارى Picaresque ، وحاول عظماءهم مثل (ديفو) و (ريتشاردسون) و (فيلدنج) و (ستيرن) - أن يوفقوا بين التقليدين وأن يحققوا فى كتبهم كلا من الواقعية والمغزى وأن يوفقوا بين الحياة والنمط - ولو أنهم لم يفعلوا ذلك دائما عن وعى كامل - كما أنهم لم يوفقوا دائما فى محاولاتهم هذه •

ولم ينفرد الكتاب الذين نعتبرهم اليوم روائيين بمعنى دقيق - وحدهم ببناء تقليد الرواية • ذلك أن دراسات كل من جريدة التاتلر The Tatler وجريدة السبكتيتور The Spectator ، وجدل الكتيبات ، وعادة كتابة المذكرات واليوميات ، ونمو الكتابة التاريخية ، وإقبال الجمهور المتزايد على كتب الرحلات - كل هذه العوامل ساهمت مع عوامل أخرى أقل تخصصا فى انتاج الأدب الروائى • وواضح أن « يوميات عام الوباء » A tale of a Tub و « قصة حوض Journal of the Plague Year » لديفو و « يوميات Boswell » لبوزويل و « السيرة الذاتية لجيبون Gibbon » ليسا حتى شبه روايات ، إلا أنه لا يمكن اغفالهما فى أى تاريخ مطول لنمو الأدب الروائى •

٢ - القصة الواعظة

THE MORAL FABLE

كان كل بيت تقريبا - به فرد متعلم - فى انجلترا فى القرن الثامن عشر يملك نسخة من كتاب تقدم الحاج The Pilgrim's Progress ولئن بدت ليدى ويسفورت فى رواية سمنة المجتمع The Way of the World ساخرة من بانيان ، الا أن سخريتها هذه فى حد ذاتها برهان على انتشار الكتاب حتى بين أفراد هذا القطاع الصغير الأنيق من مجتمع لندن ، الذى أطلق على نفسه « المجتمع » .

ان مصدر قوة القصة الرمزية وصلابتها فى كل من تقدم الحاج ومستر بادمان والصفة التى تجعلها جزءا من التقليد الروائى الانجليزى هى ما عرفناه من قبل بالواقعية . (الاهتمام بمشكلات الحياة الواقعية ، غير التخيلية ، التى تقلق المرء العادى - رجلا أو امرأة - فى ذلك العصر) . ولا تنبع الواقعية فقط من التفاصيل الدقيقة التى لا تدع مجالاً للشك مثل (الجد الأكبر لمستر باى اندز) Mr By-ends الذى كان مجرد ملاح « ينظر فى جهة ويجدف فى الجهة الأخرى » ولكنها تنبع أيضا من التركيب المميز لنثر بانيان ذاته ، ذلك النثر الذى كثيرا ما اقتصر النقد على وصفه بأنه « انجيلى » والواقع ان تأثير الانجيل عليه واضح . . . ولكن المبالغة فى تأكيد دين بانيان للانجيل يمكن أن تؤدي بسهولة الى بخس دينه لحاسة سمعه :

مسيحي Christian : وماذا قامت له ؟

أمين Faithful : قلت ! أنا لم أعرف ماذا أقول فى بادىء الامر .

وليسست نعمة « قلت » هذه نعمة الانجيل - كما أنه لا يكفى أن نسند نعمت « انجيلى » لهذا الحديث بين أمين وثرنار Talkative :

أمين : اذ ماذا أحق ، من شئون رب السماوات ، باستعمال اللسان والفم البشرى على الأرض ؟

ثرثار : أنا أحبك كثيرا لأن قولك ملئ بالايمن ، وأود أن أضيف : أى شيء يبعث البهجة ويجزل الربح مثل الحديث فى شئون الرب ؟ أى شيء امتنع اذا كان المرء يستمتع بالحديث فى التاريخ أو فى أخفايا الكون ، أو اذا كان يحب أن يتحدث عن المعجزات والعجائب والعلاقات ، فأين عساه أن يجد هذه الأشياء مسجلة بمنزل المتعة والعذوبة التى كتبت بها فى الكتاب المقدس ؟

أمين : هذا صحيح • ولكن يجب علينا أن نهدف الى الافادة من هذه الأمور فى حديثنا •

ثرثار : هذا ما قلته بالضبط ، فالحديث عن هذه الأمور مفيد جدا ، اذ بذلك يمكن للمرء أن يحصل المعرفة عن أمور كثيرة ، مثل غرور مظاهر الدنيا ، ومزايا شئون السماء ، (وهكذا عموما) ولكن بالذات ، يمكن للمرء أن يعرف ضرورة البعث الروحى ، وعدم كفاية أعمالنا ، وحاجتنا لعذبة المسيح ••• الخ • أضف الى ذلك أن المرء يمكنه أن يتعلم معنى التوبة والايمن والعبادة والعذاب وما شابه ذلك ، وبهذا أيضا يمكن للمرء أن يعرف وعود الانجيل العظيمة وقوة مواساته ، مما يبعث الارتياح فى نفسه • كذلك يمكن للمرء بهذا ان يدحض الآراء الزائفة وأن يدعم الصديق ويعلم الجاهل •

أمين : كل هذا صادق - وأنا سعيد بسماعه منك •

ثرثار : ومما يؤسف له أن افتقار الناس لهذه الحقائق هو الذى يجعل من يفهمون ضرورة الايمان ، والنعم الالهية للنفس البشرية فى سبيل الحياة الابدية ، (يجعلهم) فئة قليلة بينما يهبش أغلبهم جهلة ، يتبعون أسس القانون ، الذى لا يمكن أن يهيب المرء مكانا فى « مملكة السماء » ! •

والذى يجعل هذا المشهد زاخرا بالحياة هو الطريقة التى يأسر بها بائيان لهجة الحديث العامية من حوله بدرجة يصبح ثرثار ليس مجرد تشخيص غامض ، ولا شخصية مبتدلة فى القصة الرمزية ، بل صورة صادقة لشخص من دم ولحم ، وجارا واقعا • وهى فقرة عميقة ودقيقة الأداء ليس فقط لأن ثرثار شخصيته دقيقة فى أدائها ، ولا لأن ضحالة تفكيره يصعب ادراكها ، ولكن لأن الكاتب يكشف لنا عن الطبيعة المميزة لهذه الضحالة بأقل قدر من الكلمات وبدون أى تعليق خارجى • فلا يمكن لكاتب آخر أن يصور ، بمثل هذه الفاعلية والوضوح ، الفارق - على سبيل المثال - بين نظرة ثرثار للربح ونظرة أمين له ، أو طبيعة اهتمام

الأول « بالنار يخ أو خفايا الكون » • وحتى القافية التقريبية المرتجلة لها دورها الفعال في هذا المجال •

ولا شك أن « تقدم الحاج » قصة مجازية allegory • وهناك مغزى لتسمية بانيان نفسه لها حلما • وهى تمثيل مجازى لكفاح الفرد المسيحى فى سبيل الخلاص من الخطيئة • فهو ينصرف عن الحياة (بما فيها زواجه الشعبى واسرته) سعيا وراء الموت • ولكن الرغبة فى الموت فى « تقدم الحاج » تختلف كثيرا عنها فى الأدب الذى جاء بعدها : فليس غرض « مسيحى » أن يموت فى منتصف الليل بدون آلام - بل ان تقدمه - على العكس - تقدم كفاح وصراع مستمرين - وكلمات « الحياة - الحياة - الحياة الأبدية » لا تفارق شفثيه •

والحقيقة أن هذه المطابقة بين الحياة والموت تكشف عن مشكلات ، لا حل لها ، فى بانيان - كما تكشف عن أطراف غير محكمة فى النمط - فزوجة مسيحى ، فى الجزء الأول ، وأطفاله فى الجزء الثانى ، وصورة كل من « السيد ذو القلب الكبير » Mr great heart و « السيد الشجاع » Mr Valiant وهما يعزفان بسرور نغمات العود والصنج بينما الأطفال يكون ، صورة منفردة وغير مناسبة • ولكن النقطة الأساسية هى أنه بالرغم من أن بانيان لا يستطيع أن يتحاشى النتائج المترتبة على صورة للعالم تعتبر الموت أهم من الحياة ، والخلاص من الخطيئة أمرا يهم الفرد كوحدة منعزلة - بالرغم من هذه الفلسفة التى تنكر الحياة أساسا ، فان بانيان ينجح فى بث عيبر الحياة فى قصته • ولقد عبر عن ذلك السيد جاك ليندسى Mr. Jack Lindsay بقوله :

« الانطباع الذى تورده القصة المجازية مضاد تماما لما تعلنه حرفيا ، فأشباح الخير والشر تصبح ذاتها العالم الحقيقى • وعندما يواجهها الحاج بعيش نفس الحياة التى عرفها بانيان فى مكان وزمان محددين • ونمط تجاربه : كبوته ثم نهوضه ، الفقد والعبور ، المقاومة والتغلب ، البأس والفرج ، عويل الوديان المظلمة ، وغناء الأماكن المزهرة - هذه كلها تنسكل نمط حياة بانيان المضنية • فهناك خلان وأعداء ، قلوب قوية وجبناء ، رجال يهتدون بالصدىقة لذاتها وآخرون يتصفون بالخوف والجشع ، وهؤلاء جميعا هم رجال إنجلترا المعاصرة حينئذ • والمدبنة الالهية هى حام إنجلترا كلها - والعالم كله - متجدين بالزمانة » (١) •

ويخيل لى أن هنشر ليندسى ليس على حق عندما يطابق بمنتهى السهولة بين مدينة « بانيان السماوية » وما يهدف اليه الرجل الحديث من

زمالة • فقد كان بانيان يؤمن بالحياة بعد الموت ، وليس هناك ما يبرر التلميح بأنه ان أتيح له علم أفضل ، لآمن بنى آخر • والمهم هو أن نوع ايمان بانيان بالحياة بعد الموت ، ومظاهر النوتر الفعلى فى كفاحه الأخلاقى (كما يوضحها مستر ليندسى جيذا) تزود جميعها أسلوبه النثرى بقوته وحيويته العامية • وهذه الصفات تساعد كثيرا فى استبعاد صفة الأسطورة نفسها كاسطورة انهزامية لا انسانية ، والقدرة على تحويل الأسطورة بهذه الطريقة الى شىء ايجابى وحيوى يأتى من مشاركة بانيان ، العميقة المنظمة ، ليس فقط فى أساطير الشعب الدينية فى عصره – وقد جعلها جديدة – هذا السبائك المنشق السجين – بل (مشاركته) أيضا فى المشكلات الفعلية التى عانت منها إنجلترا فى القرن السابع عشر •

ولكون « تقدم الحاج » عامية ومجازية allegorical and colloquial فى نفس الوقت : فهى حلقة الاتصال بين مجازية العصور الوسطى والقصة الواقعية فى القرن الثامن عشر • وقد لا تكون لأخلاقيات بانيان الصارمة غير المتكلفة المشتقة من حركة المتطهرين Puritans ، وقد لا تكون لها علاقة واضحة بهجاء سويفت الديوى اللاذع – ولكن « تقدم الحاج » و « رحلات جاليفر » تنتمى فى الأساس لنوع واحد من الأدب الروائى •

وينبع الفرق بين لهجة كل منهما – الى حد كبير – من الفوارق بين بيئات مؤلفيهما: فبينما تزخر كل صفحة من كتاب بانيان بصعوبات ومواقف « الرجل الضعيف » المتواضع رغم استقلاله – (الرحالة الأمين ، المستقيم الياثس خلقيا) فان لهجة جاليفر هى بلا شك لهجة عضو الطبقة الحاكمة ، المتناهى الحس والذكاء ، والذي يعتمد (رغم قلة « تهذيبه ») على كل مظاهر التكلف والصقل فى مجتمع لا يجد نفسه غريبا فيه • وترجع مقدرة سويفت على التأثير على المجتمع الى أنتمائه ذاته لهذا المجتمع • ويصدق هذا أيضا على قصوره فى إبراد نصائح قيمة • فعلى العكس عند بانيان ، لا يحدث سويفت جمهورا يحتاج حاجة ماسة لمعرفة كيفية مواجهة أعبائه المضنية الساحقة – ولهذا فالحيل التى يستعملها ليهز القراء مختلفة كلياً عن تلك التى يستعملها بانيان ، رغم انها لبست أقل اثاراً منها • وأول أهداف « سويفت » أن يوعز للقراء بأن عالمهم مخالف تماماً لفكرتهم عنه • ليس أكثر شراً بل أسوأ حالا – ولهذا فموضوع سويفت ليس بحث روح المتطهرين عن التخلص من الخطيئة ، بل هو إنجلترا فى عصر الملكة آن – وسلاحه فى هذا السبيل هو سخطه لامتهان كرامة البشر •

وهذا نفسه هو سلاح فيلدنج فى روايته **جوناثان وايلد** Jonathan Wild التي إشار إليها أحيانا بالبيكاريه Picaresque novel لمجرد أن الشخصية الرئيسية فيها بالصدفة وغد - ولكنها فى الواقع « قصة واعظة » • فليس هناك أدنى شك فى أن غرض فيلدنج أخلاقى ، ولا فى أن النمط الذى يشكل الكتاب نمط أخلاقى - وتجاوز الشكوى بأن هذا النمط يباح ويلفت النظر أكثر من اللازم - ولا يمكن وصف القصة بالارتجال - الذى وجدناه من عناصر التقليد البيكارى - إذ أنها مخططة ومحكمة بمنتهى الثانى (*) •

والفكرة الرئيسية فى **جوناثان وايلد** هى التناقض بين العظمة والطيبة : « لا يمكن لشيئين أن يكونا أكثر تناقضا ، فالعظمة تنطوى على الحاق كل ضروب الأذى بالبشر ، بينما الطيبة تنطوى على درئها جميعها عنهم » •

وهذا التناقض المجرد هو الذى يشكل الرواية بأسرها ، ويعطى لها طابعها المميز • وإذا لم يدرك القارئ بسرعة نوع الكتاب الذى يتعامل معه ، فإن رد فعله له يتعرض لأن يكون جانبيا ، ونقده له تافها ولا صلة له بالموضوع • وليست **جوناثان وايلد** دراسة نفسانية ، ولا هى فضح للجرام وتعرض به (**) ، فالأشخاص جميعهم وثيقو الصلة بنمط الكتاب الأساسى ، وقد سبقنا الإشارة لما فيه من تناقض • وليس مركز اهتمام فيلدنج وايلد نفسه فحسب ، وايلد المجرم الأكبر الذى يعيش على استغلال مجرمين آخرين - ولكن وايلد كرمز يمثل فئة معينة • والبطلان الرئيسيان فى الممسكرين المتصارعين - العظيم والطيب - هما وايلد وهارتفرى ، (بائع الجواهر البرى) • ولكن الرواية ليست عن وايلد وهارتفرى ،

(*) لا اظن أن تأسيس جوناثان وايلد على شخصية حقيقية (محرم شفق ١٧٢٥) • وعلى أحداث واقعية ، يؤثر على موقفنا منها كأدب روائى ، وأكثر مما يؤثر فىنا علمنا بأن أغلب روايات هنرى جيمز مستوحاة من حكايات حقيقية •

(***) قد يكون مفيدا أن نقارنها بتمثيلات برنارد شو الأولى (مثل منازل الارامل ووظيفة مسز وارين) أو بتمثيلية شابلن : مسيو فردو : إذ أن شخصيتى مسز وارين ومسيو فردو لا تريان كحالات « فردية » بل كرموز وشركاء فى موقف اجتماعى متعفن من جذوره • والهدف هنا - على غير المعتاد فى الأدب الواعى اجتماعيا - ليس اجتذاب عطفنا بالتعريض بالأفعال الشذبة التى يرتكبها مجتمع منحرف فى حق أفراد الشعب • فالمطلوب منا كقراء أن نفكر لا أن نعطف والذى يجب أن يسترعى انتباهنا هنا هو مغزى وظيفة مسز وارين وليس مجرد وجودها • وليس فيلدنج ثوريا وأعيا مثل شو أو شابلن (بل انه فى الواقع منسجم تماما مع مجتمعه ولا يشعر بأي حافز لنقده أو الخروج عليه ولكن منهجه مشابه لهجيهما •

يل عن مجتمع القرن الثامن عشر . والعظماء هم الناجحون في هذا المجتمع ، وليسوا فقط أمثال وايلد ، بل هم أساسا أمثال روبرت وولبول ورجال السياسة والحكام والمستغلين ، والطيبون لبسوا فقط ، أمثال هارتفري ، بل كل من يفضلون العيم الانسانية والقلبية على مثل هذا النجاح .

وإذا كان الغرض الاخلاقي المعمم لكتاب مثل **جوناثان وايلد** أساسيا فيه الى هذه الدرجة ، فهل يستوجب ذلك أن نحكم عليه قياسا على مدى صدق موعظته المعممة ؟ والجواب بطبيعة الحال « لا » . فمقياس القصة الواعظلة ليس مقدار واقعيته ، بل قدرتها على الاقناع . وواضح أنها لن تقنع الا اذا كانت صادقة (وهكذا لا يمكننا استبعاد عامل الحقيقة بحجة عدم اتصالها بالموضوع) ولكن يجدر بنا أن نكون في منتهى الحيلة في حالة القصة الواعظلة بحيث لا نحلظ بين الغرض والتنفيذ . ونظرا لأن المرء ، عندما يحلل كتابا مثل **جوناثان وايلد** لابد أن يتعامل مع مبادئ أخلاقية عامة ، فانه يميل للحكم على المبادئ بدلا من الحكم على الرواية نفسها .

ويوضح فيلدينج طبيعة هدفه في **جوناثان وايلد** بجلاء تام ، وليس من طبيعة منهجه ان يتركنا في حيرة أو شك من مغزى روايته . فعندما يؤمل قاطع الطريق « باجشوط » ، ببراءة ، في الحصول على نصيبه ، مناصفة ، من الغنيمة التي حققها بجهوده (وكان دور « وايلد » فيها مقصورا على اشارته الى المسافر الذي يستحق أن ينشل) نجد وايلد يعلق فلسفيا على العلاقة بين الحكام والمحكومين هكذا :

« يقال عنا بحق — نحن المنتمين للطبقة العليا — أننا نولد فقط لنلتمهم خيرات الأرض — ويحق أيضا القول بأن أبناء الطبقة الدنيا يولدون فقط لينتجوا هذه الخيرات لنا . ألا يتوقف كسب المعركة على جهد ومخاطرة الجندي العادي ، بينما يحظى بشرف النصر وغنائمه القائد الذي وضع الخطة ؟ ألا يبني البيت بجهد النجار والبناء ، ليدر الريح على المهندس ، وليفيد الساكن هذا الذي لم يكن ليستطيع وضع طوبة فوق أخرى ؟ ألا يجهز القماش والحريز بابهي صورهما أولئك الذين يكتفون مضطرين ، بأردأ الأنواع ، بينما يحظى آخرون بالربح والمتعة المستمدة من أعمالهم ؟ » (٣) .

وهذا الاهتمام الأخلاقي المعمم نفسه هو الذي يقوم ويدعم بعض لمسات الوصف الهجائي في الكتاب ، ولولاه لبدت ساذجة مملة . فمثلا

موقف النشل الذى أشرنا اليه قبل ، عندما ينسل - بإيعاز وايلد - مال الكونت الذى كسبه بالغش فى القمار ، يعلق فيلدنج عليه بقوله : « واضطر الكونت أن يسلم للقوة الغاشمة ما كان قد كسبه فى اللعب ، بمتهى الرقة والأدب » .

والهجاء الذى ينبع من هذه العبارة لا يقتصر على هذا الموقف بالذات ، فليس المقصود فقط أن الكونت تملكه الرعب بدرجة أن باجسوط لم يشعر بحاجة لاستعمال القوة معه ، ولا أنه كان يغش فى القمار - بل ان فيلدنج يلفت نظرنا أولا الى عدم صلاحية كلمات « قوة » ، « ورقة » لما أصبحت تطلق عليه بالفعل فى القرن الثامن عشر - ثم انه لا يستهدف نقد الكونت وحده . بل كل الفئة « المهذبة » ظاهريا وتقاليدها .

ويشمل هجاء **جوناثان وايلد** كل نواحى المجتمع البورجوازي تقريبا . فالحزبان السياسيان « الهويجز Whigs ، والتوريز Tories » والنظام الحزبى نفسه ، وفساد الدواوين ، تنتقل جميعها الى سجن « نيوجيت Newgate » وفى هذا العالم الغريب ، عالم المجرمين الواعين والمديون البؤساء - يتجلى كل شئ بوضوح تام ، فتجرى معركة انتخابية فى السجن بين حزبين من الأوغاد ، ويستعمل كل منهما نفس التعبير « حريات نيوجيت » ثم يعلق فيلدنج بقوله أن هذا التعبير « باللغة العامة يعنى السرقة والنهب » .

وتستمد رواية **جوناثان وايلد** قوتها من نظرة فيلدنج الاجتماعية ، التى تبعث الحياة فى فقرات الكتاب العظيمة . فالأحداث بين وايلد ورفاقه ، ومناظر سجن نيوجيت ، والرحلة الخنامية ، الفظيعة والمنفرة ، الى المشنقة - هذا كله هو الذى يسندو على خيالنا . وننطوى كثير من فقرات الوصف (كتلك التى نخص ميس نيشى سناپ Miss Tishy Snap) على واقعية قاسية ، لا يفوقها ما نجده حتى عند سويفت . اذ نجد فيها أكثر من حرص دقيق وتصميم على ذكر كل ما هو مريع والتنديد به . وعندما يشير فيلدنج الى نيشى على أنها « تجلب العار للجنس البشرى » ، يتضح لنا ما ينضمه هذا الكتاب الغريب من قدر كبير من المتسامح الانسانية والمرارة معا . فليس فيلدنج مجردا من القسم الايجابية . اذ لا يمكن جلب العار للجنس البشرى ما لم يكن هناك شرف ، وصور النساء فى **جوناثان وايلد** - إما مسز هارتفرى - التى نجدها دائما تحت رحمة الرجال حتى لتصبح حياتها صراعا واحدا متصلا وطويلا للحفاظ على الفضيلة - واما الأخوات سناپ - اللاتى يوشكن أن ينحدرن كليا الى

الحضيض بفعل العالم الذى يعنسن فيه - هذه الصور تلعى ضوءا غير خافت على كل شخصيات يامبلا ومول وميبلاتهن فى روايات القرن الثامن عشر .

ولكن بالرغم من كل ما لرواية **جوناثان وايلد** من قوة وعمق رؤيه غير عادى ، فلا يمكن اعتبارها رواية عظيمة تماما - وترجع نواحي ضعفها وقوتها ، فى نفس الوقت ، الى نظرة فيلدنج الاجتماعية . وهناك على ما أعتقد - ثلاث نواحي ضعف كبرى فى الكتاب وهى : هارتفرى ، والالجاج الزائد عن الحد على التناقض الذى يثير التهكم بين العظماء والطيبين ، وتساهلات معينة فى سلسلة الأحداث - تكشف قصورا فى موقف فيلدنج الأخلاقى .

فضعف هارتفرى هام لأبه أساسى فى نمط الرواية ، اذ هو الممثل الرئيسى للطيبين فيها . ولكن هارتفرى لا يجيبا بحق فى الرواية الا مرة واحدة - وذلك فى المناجاة المؤثرة - رغم سخريتها (الكتاب الثالث - الفصل الثانى) وهى تطوير القرن الثامن عشر للمناجاة « أن أكون أو لا أكون » (أ) . وحتى فى هذا الموقف ينجلي ضعفه كشخصية رمزيه فى ضعف تأكيده الايجابى الذى يأتى فى النهاية :

« انى أعد بأن أفعال كل ما فى وسعنى لوضع أسس سعادة أطفالى ، وذلك بأن أمتنع بكل حرص عن تربيتهن فى مكانة تفوق قدرتهن المالبة وأن أعتمد فى هذا السبيل ، على هذا الكيان الذى يرتفع حتما كل من يؤمن به ويثق فيه عن أحزان الدنيا » .

ونظرا لأن حيوية الشخصوص فى قصة مثل **جوناثان وايلد** تعتمد كليا على دورهم فى النمط الأخلاقى ، فمن المتعذر الفصل بين ما يرمز اليه وايلد أو هارتفرى من قيم وبين ماهية كل منهما بالفعل . ذلك أن وايلد والأوعاد شخصصوص مفعمون بالحياة (ليس بالمعنى الذى يقصده فورستر Förster فى تعبير « أشخاص متكاملون » ولكن مع ذلك أحياء كما يجب أن يكونوا) لأن كل ما يرمزون اليه ينحقق بالكامل :

وليس هارتفرى مفعما بالحياة لأن فيلدنج يلغى مفوماته كعامل أخلاقى ، ومع ذلك يكلفه فى نفس الوقت بتحمل أعباء القيم الإيجابية للقصة . ولهذا فان اذعان هارتفرى (فى العبارة التى أوردها قبلا) فى قبول حتمية المجتمع الطبقي (الذى يخلله فيلدنج بالتفصيل وبدقة متناهية بواسطة وايلد) وبديهيات الديانة التقليدية ، هو بالضبط

(١) مقرة شهيرة مقتبسة من مسرحية هاملت لشكسبير (المترجم)

ما يجعله غير صالح لبطولة الرواية ، أخلاقيا وبالتالي جماليا . وعندما يصرح لنا هارتفري بقوله « ان ما ننسده فى هذه الحياة هو الغرور » ننبض قلوبنا ويضعف تدفق الكتاب الحيوى ، ولا يحدث ذلك لأن الفلسفة التى يعبر عنها سليمة أو غير سليمة نظريا ، ولكن لأننا نعلم علم اليقين أن هارتفري لا يبحث عن الغرور بل عن زواج سعيد وحياة ميسرة .

وإذا كانت فكرة شخصية هارتفري تنطوى جوهريا على الانهزامية التى تجعله بطلا غير مناسب - فان نفس هذه الانهزامية تظهر أيضا فى أسلوب فيلدنج الثرى . فبعد الصفحات الأولى يصبح التهكم ملحا أكثر من اللازم - ويصل تكرار التناقض بين العظمة والطيبة بعد قليل - الى حد الملل والكتابة ، حتى لتساورنا هذه الأسئلة : « ألا يبالغ فيلدنج أكثر من اللازم فى الاعتراض ؟ أليس اصراره - كلاعب الملكة - دليلا على النسك ؟ والتكرار بهذه الطريقة يتم لا عن ثقة تامة ، بل عن شك كامن - ومشكلة لم يتيسر تحقيقها كاملة ، وعن شيء أجوف فى مكان ما .

” وإذا حاولنا الكشف عن ضعف **جوناثان وايلد** فسيقودنا البحث دائما الى نفس التشخيص - ففى الفصل الأخير من الكتاب الأول نجد تعريفا من أكمل وأغنى ما ذكر فيلدنج عن العظماء . « يجدر بنا أولا اعتبار البشر منقسمين الى فئتين عظيمتين : أولئك الذين يستعملون أيديهم وأولئك الذين يستعملون أيدي غيرهم . . . الخ » . ولكن ينشأ من هذا الوضوح والحيوية التباس لا يتبدد - ذلك هو موقف فيلدنج ازاء الطبقة « الوسطى » وخاصة طبقة « المهنيين » ، ونلاحظ من جديد ، ميلا (وهذا هو الأثر الوحيد للعاطفية فى موقف فيلدنج تجاه وايلد) لمعاملة وغد الرواية كالد أعداء فيلدنج نفسه ، ويكون لهذا أثره فى عدم وضوح النمط - ففى حالة اعتبار وايلد ضحية لخدعة تتضاهل قوته كرمز نموذجي . وأخيرا يوجد فى الرواية قصور منتقد فى انهاء سلسلة الأحداث ، اذ يتكرر هنا الالتجاء لعامل الصدفة Deus ex machina « القاضى الطيب » الذى يكفل سيادة الحق بدون هوادة (وهو بالصدفة الذى يدير المدينة المثالية التى تجدها مسز هارتفري فى افريقيا) .

وواضح أن القاضى الطيب هو الذى ينقذ هارتفري ويقضى على وايلد ، (ولهذا غالبا بعض الصلة بأن فيلدنج نفسه كان قاضيا) . ثم انه فوق الأحزان والطبقات ، ولهذا فهو غريب فى عالم الرواية - عالم « الفئتين العظيمتين » ولذلك يصبح سببا فى ضعف الكتاب ، وطمس ما ينطوى عليه من نواحي القوة والرعب . ذلك أن المرعب فى عالم **جوناثان وايلد** كما سبق لفيلدنج أن أقنعنا ، هو أن وايلد وأمثاله لا ينتهون دائما عند

المنسجمة وأن هارنغرى وأمناله - بفصصورهم فى النسج - عبوب مجتمعههم ، قد يكونون أنفسهم منحرفين • ويتحاشى فيلدنج النظر الى هذا الرعب الأخير ، ويغرينا بمنظر القاضى الطيب وهو يمارس عدالته المطلقة بدون تحيز • والواقع أن وجود القاضى بالذات هو السبب فى بقاء الشخوص الطيبين فى الرواية ، سلبين وجامدين ، وفى عدم انحرافهم أو تحولهم بفعل مشاركتهم فى عالم **جوناثان وايلد** • ذلك أنهم ان فسدوا أو انحرفوا لما استطاع القاضى انقاذهم ، وان تحولوا أو سمردوا لما احتاج لانقاذهم •

والضعف الأساسى فى رواية **جوناثان وايلد** ، الذى تساهم فيه النقاط المختلفة التى ذكرتها ، هو أنه ما من أحد من « الطيبين » يكافح فعلا لتدعيم القيم الانسانية (كما يفعل توم جونز مثلا) • وهذا هو السبب فى أن الأوغاد وحدهم يستحوذون على الحياة فى الكتاب بقدر ما يبلغ من نجاح • وهذا الضعف ليس ضعفا جماليا يمكن تجريده أو تلخيصه • ولكنه ضعف ناشئ مباشرة من نواحي القصور فى نظرة فيلدنج الاجتماعية •

وبعد • فقد أسهيت ببعض التفصيل فى هذا التحليل لرواية **جوناثان وايلد** لأنها مثال نموذجى للقصة الواعظة ، ليست هناك وسيلة أخرى للاشارة لطبيعة الدراسة التى توضح هذا النوع من الكتب • ذلك أننا اذا واجهنا رواية **جوناثان وايلد** أو أى رواية لها بناء أخلاقى جاد ، بالفكرة المسبقة أن أهم ما فى الرواية هو « الشخوص » (بالمعنى الذى نجده عند ديكنز Dickens أو « القصة ») كالتى يجبد ستيفنسون حبكها (أو « الجو المميز ») كالذى نجده عند هاردى (أو « بناء الحكمة ») كما نجده عند ويلكى كولنز (لقللنا من شأن كتاب فيلدنج الرائع • وليس معنى ذلك أن « الشخوص » ••• الخ ليس لها أهمية ، ولكن المقصود أن هذه التعبيرات لا يمكن مناقشتها الا على أساس صلتها باللب والهدف فى كل كتاب بالذات •

ولا ينتهى تقليد القصة الواعظة فى القرن الثامن عشر عند **جوناثان وايلد** - فهناك مثلا (توماس دى Thomas Day فى روايته **ساندفور** وميرتون وجودوين Godwin وكتاب أقل ثورية فى الحقتين الأخيرتين من القرن الثامن عشر) ومسز انتشبالد Inchbald (وروايتها **الطبيعة والفن** Nature and Art مثل مشجع لهذا الصنف) وماريا ادجويرث Maria Edgeworth ، وهانامور - كل هؤلاء ساهموا فى هذا التقليد - ولقد استمر هذا الشكل القصصى - ليس فقط خلال القرن

السامن عشر بل عبر القرن العشرين - فروايات ريكس وارنر Rex Warner
مبال واضمح وروايات جراهام جرين Graham Greene مثال أقل
وضوحا .

وهنا لا يسعنا الا أن نسال « عند أى نقطة تتحول « القصة الواعظه »
الى شىء آخر ؟ » وذلك أن كل رواية تنطوى على نمط أخلاقى أساسى .
(وبتعبير آخر كل رواية جيدة) تمت للقصة الواعظه بصله . ومع ذلك
فان تعبير « قصة واعظه » يبدو غير مناسب لروايات ريتشارد سون
Richardson أو حين أوستن أو جورج اليوت . ومن الصعب تحديد
النقطة التى يصبح عندها التعبير غير مناسب . وربما يمكن القول أنه
بمجرد أن تكف الرواية عن كونها تصويرا ، وبمجرد أن تصبح تعبيرا
قائما بذاته عن شىء من الحياة ، وبمجرد أن تصل فيها الى اكتشافات
لا تصلح الألفاظ التى بدأنا بها ، للتعبير عنها - حينئذ تكف عن الشعور
بأن لفظ « قصة واعظه » نعت مناسب لها .

ولقد قال مستر هنرى ريد عن رواية لمستر جراهام جرين :
« يبدو أن قوة اعتقاداته المبدئية لا تدع له فرصة لاكتشاف جديد أثناء
كتابة الرواية ، ونتيجة لذلك فإن القارئ هو الآخر لا يكشف
شيئا » (٦) . وليست مهمتى هنا مناقشة عدالة هذا التقييم لعمل
مستر جرين ، ولكنى على أى حال أفضّل كلمة « طبيعة » على كلمة
« قوة » ، (فليست قوة فلسفة المرء ، بل طبيعة هذه الفلسفة ، التى
تجعلها محدودة أو ضيقا) ، ولكنى أعتقد أن مستر ريد يقرر هنا حقيقة
قيمة ، حقيقة ذات صلة بطبيعة « القصة الواعظه » .

ومن الأمثلة الطريفة ، من روايات القرن الثامن عشر ، التى ينطبق
عليها أساسا تعبير « قصة واعظه » ولو أنها تغدو فى النهاية مختلفة
بعض الشىء عنها رواية كالب وليامز Caleb Williams للكاتب
جودوين ، التى نشرت سنة ١٧٠٤ واعتبرت على مدى حقبتين - أروع
روايات هذه الفترة .

ونبدو طبيعة اهتمام جودوين الأخلاقى بجلأء فى الكتاب من أوله
لآخره (وكان فى نظره كحبة (دواء) محلية تحوى آراء عن العدالة
السياسية) . وقد ضمنها فى التسعار المكتوب على صفحة الغلاف :

« خلال الأدغال يعرف الأسد بنى جنسه
ويحجم النمر عن افتراس صغار النمر
والانسان وحده عدو الانسان » .

ولقد ترك لنا جودوين باما شغفا عن تأليف رواية **كالب وليامز** :

« كونت فكرة كتاب مغامرات جبالية ينمير ، بطريقه ما ، باهتمام فوى جدا . وتنفيذنا لنلك الفكرة ألفت أولا ، المجلد الثالث لقصتي ، ثم الثاني ، وأخيرا الأول . وركزت اهتمامى على سلسلة من مغامرات الهرب والمطاردة ، وكان الهارب فى هلع مسنور من أن نصيبه أفضح الملمات ، يضع ضحيته فى حالة دائمة من الذعر المريع - وكانت هذه خطتى فى المجلد الثالث .

» وبعد ذلك كان على أن أولف موقفا تمثيليا مؤثرا ، يناسب مع ما يشعر به المطارد من دافع لبعث الذعر والقلق فى نفس الضحية . . . واعتقدت أن ذلك يمكن تحقيقه على أحسن وجه بجريمة قتل سريعة ، يفهل على التحقبق فيها الضحية البريء ، بدافع غريزة حب الاستطلاع القوية . وبذلك يكون للقاتل دافع كاف لمضايقة المكتشف التعيس . . . وإبقائه دائما تحت رحمته . وكون هذا ملخص المجلد الثاني .

» وبقي على بعد ذلك أن أخلق موضوع المجلد الأول . وكان من الضروري لتبرير الحوادث المخيفة فى المجلد الثالث أن أزود المطارد بكل مزايا حسن الطالع ، وبجريمة ثابتة لا تقهر ، ولا تتزعزع ، وبقدرات عقلية خارقة . كما أن غرضى لم يكن ليتحقق ، ان لم أبين أنه ، فى بادئ الأمر ، كان على قدر كبير من الاستعدادات الطبية والصفات الفاضلة ، حتى يمكن الحكم على جريمة القتل الأولى فى حياته كأمر يدعو للأسف العميق ، وحتى تعتبر الى حد ما ، ناشئة من فضائله ذاتها . . . (V) » .

وبعد هذا الوصف (الذى يلقى بالصدفة ضوءا طريفا على الأسس الاجتماعية لرواية المطاردة التى كان مستر جرين Mr Green من دعايتها) لا يكون غريبا علينا أن نجد الجزء الأول بالذات من **كالب وليامز** جافا غير مشوق . واهتمامنا بها اليوم اهتمام تاريخى بحث . والمشكلة هى أن جودوين يعرف بجلاء كل الاجابات قبل أن يبدأ الكتابة ، حتى أنه لم يترك لنفسه على حد تعبير مسنر ريد « فرصة اكتشاف جديد » . ولكننا عندما نقتررب من نهاية الكتاب نجد تحولا : اذ أن فوكلاندا - وغد الرواية - القائل ومالك الأرض الارستوقراطى الذى يتكون (على طريقة جودوين ناما) من تحامل طبقته ، والذى اسنعمل كل سطوته الاجتماعية وكل أجهزة الدولة تقريبا ، فى تعقب ومطاردة كالب وليامز البريء ، الذى يعرف سره ، يتحول (فوكلاندا) بالندرج ، وبدرجة تكاد تكون غير

ملحوظة ، من دور وغد الرواية الى بطلها • حتى اذا ما انتصر كالب فى النهاية ومات فوكالاند ، يخامر ويليامز البائس شعور داخلى بأن رجلا أفضل منه قد هلك •

وفكرة الجاذبية المميتة لاوغد فوكالاند (وهى جاذبية غنية بالمعنى لأى دارس للحركة الرومانتيكية) هى عنصر القصة الذى لم يلتفت اليه حتى جودوين رغم تدقيقه البالغ فى التخطيط والتفاصيل • وهى فى الواقع العنصر الذى يمد الكتاب بما له من حيوية ، كما أنها عنصر الاكتشاف فيه - اذا قارنا بين وصف جودوين للرواية وما انتهت اليه فعلا • ورغم كونها مشوقة فليست اكتشافا قيما للغاية ، بل على العكس ، فان ما تجلبه للكتاب من حيوية لا يعدو أن يكون نوعا من الهستيريا ، شىء لا تحكم فيه ، غير محقق وعصبى •

والجاذبية التى يؤثر بها فوكالاند على كالب (وجودوين) جاذبية مميتة حقا ، وهى جاذبية نظام متدهور لقوم يودون لو استطاعوا التحرر منه عقليا ، ولكنهم عاجزون عن التحرر منه عاطفيا • ونظرا لأن جودوين لا يفهم طبيعة هذه المشكلة فانه يعجز عن تحويلها الى فن • ذلك أنه يشعر بالمشكلة ولكنه لا يتحكم فيها • ولشعوره بها يحدث فى كتابه شىء عجيب يتسبب فى سرعة نبضنا ، ولعدم تحكمه فيه يصبح تصويره لها هستيريا فقط ، وبدون مغزى فنى • ولكن بمجرد ظهور « الاكتشاف » الجديد فى الرواية - اكتشاف أن علاقة فوكالاند - ويليامز أمر حيوى ، معقد ، ذو أوجه عدة وعاطفى ، تفقد رواية كالب ويليامز مقوماتها « كقصة واعظة » •

٣ - ديفو والتقليد البيكارى

كان القالب - وغباب القالب - فى القصص البيكارية Picaresque الأولى متمسكيا - كما رأينا ، مع وعى الشعب الذى كانت هذه القصص تصور حياته - فهى أدب طريدى نظام الاقطاع - من رجال ونساء ليس لهم مكان مرض فى المجتمع الاقطاعى - وصفاتهم الممزجة هى السوع وحب المغامرة واللون وعدم الاكتراث ، والافتقار الى مبادئ موجهة - وهى كلها صفات الثائرين والمغامرين الذين لم يكونوا قد أصبحوا بعد طفلة واعبة بذاتها .

وبالرغم من أن روايات ديفو Defoe سبع التقليد البيكارى ، الا أنه ليس من المناسب وصفها بأنها بيكارية - ذلك أنه فى زمن ديفو كان الوعى - وبناء عليه الفن - لدى طريدى الاقطاع قد نعصر لأعمق ضروب التغيير - فعند بداية القرن الثامن عشر لم يعد البيكارو طريدا ولهذا فلم يعد بيكارو - وقد لا يكون بورجوازيا بكل معنى الكلمة ، ولكنه شارك فى مجتمع أصبحت فيه البورجوازية قطاعا فويا من الطبقة الحاكمة ، يقبل مستوياتها وفيما ويشارك فيها . ومع سنة ألف وسبعمائة وثمانى وأربعين عندما ظهرت رواية **رودريك واندرم** كان بطل سمولت Smolett. رغم ممارسته كل مغامرات البيكارو ، قد أصبح كلبا من شخصوس القرن الثامن عشر « ويقدر نفسه حسب ذوقه فى الأدب Belles lettres » .

والذى يبرر انتماء ديفو للتقليد البيكارى هو واقعته اللارومانسية اللاإفطاعة ، واهتمامه بلمسة ونسيج الحياة التى يوردها ، وانفكاره للنمط . وليس سليما القول بأنه ليس فى أى من روايات ديفو نمط . ولكن بالطبع ليس فيها نوع الاهتمام الذى يبعث ويكون القصة الواعة . وليست روايات « ديفو » أمثلة تصويرية . وهو حريص على تحديد الموعظة . ومصمم على حقه كمعلم للقارئ - ولكن هذا الاصرار أجوف تماما .

ويعبر ديفو فى المقدمة بطريقة شيقة عن أمله أن القارئ المتحصص سوف « يعجب بالموعظة أكثر من اعجابه بالقصة » . ولكن اتجاهات ديفو الأخلاقية تكاد تكون غامضة غموض اتجاهات مول Moll نفسها . وهى التى تندم على آثامها كل بضع صفحات بأمانة تامة وبلا نتجة نذكر .

وهذا فى الواقع هو مصدر المنعة الحقيقى فى رواية **مول فلاندرز** • فهو واقعى بدرجة رائعة ، وحية بنفس درجة الروعة لأن نقائصها الحلقية يصورها الكاتب بدقة ويحددها بفضل حساسيته • ولو قدر لديفو أن يراها من أى زاوية أخرى لما أمكنه تحقيق نفس هذا الفدر من الحيوية • ومن العوامل المحددة للمنهج سيرة الحياة فى الرواية (والشخص الرئيسيون عند ديفو يكتبون دائما بضمير « أنا ») هو أن التأثير الكلى للرواية لابد أن يعتمد على نوعية وعى الراوى • وما لا يستطيع « أنا » ملاحظته يتمكن القارئ من رؤيته فقط بالتلميح • ويجعل ديفو هذا القصور الى قوة — فرواية **مول فلاندرز** مقنعة تماما لأن مول وضمير أنا مترادفان بمنتهى النجاح •

والصيغة الغالبة لروايات ديفو هى الشعور بصلايتها ومحاكاتها للواقع بجهد مصن — ولكن بحيوية — ولم يسبق للفن الروائى أن اقترب من الحقيقة مثلما فعل عند ديفو — تلك الحقيقة السطحية فى رؤية القارئ العادى للحياة — كما لم يسبق لروائى أن تكبد عناء مثلما تكبده ديفو لاقناع القارئ بهذه الحقيقة • وهذا الاهتمام بالحقيقة عند ديفو يرجع الى حد كبير الى مفردات تحامل قرائه المتطهرين Puritans الذين كبروا ما بدأوا قراءة الرواية بافتراض أن الفن الروائى لابد وأن يكون مخطئا ما دام يعتمد على التصور • وقد عبرت عن ذلك مسز ليفيز فى صفحاتها الشيقة عن ديفو بقولها : « اذا كان على الأدب الروائى أن يتخفى حتى يصبح مقبولا لدى الفاضلين (الذين كانوا يعتبرون « الابداع » كذبا وبالأخص الأدب اللا أخلاقى ومسرح البلاط Restoration) لأمكن جعل الأدب الروائى مصدرا للكسب » (٨) • ومن انتصارات ديفو الهامة قدرته على التغلب على شكك المتطهرين فى التصور •

وكان هذا التسكك نتاجا جانبيا للنجاح • فحركة المنطهرين (النى ارنبط نموها ارباطا وثيقا بظهور طبقات التجار) (٩) لم تكن فى حاجة نذكر للتصور لأن الحياة الحقيقية •• كانت تدر أرباحا طائلة • فمساعده الذات تكون اتجاها أخلاقيا مرضيا فقط لاناس يسعون بنقطة أساسية فى امكانية الازدهار ، وهذا هو الاتجاه السائد لدى كل من ديفو وقرائه • وفى مديحه للطبقة المتوسطة أبرز والد كروزو الحقائق البالية :

« كان يصيبها من الملل أفل ، ولم تكن معرضة لملل التغييرات العديدة التى تعرضت لها الطبقتان العليا والدنيا — بل انهم لم يتعرضوا للكثير من التعكير والمتاعب — سواء فى ذلك بدنيا أو ذهنيا — التى تعرض لها أولئك الذين يسعون لأنفسهم التعكير كنتيجة طبيعية لطريقة حياتهم — اما بسلوكهم فى حياة الرذيلة والرفاهية والاسراف من جهة ، واما بالعمل

النساق والافتقار للضروريات ونقص الغذاء أو عدم كفايته من جهة أخرى ، كما أن الطبقة المتوسطة كانت مهياة لكل أنواع الفضيحة وكل ضروب المتعة ، وأن السلام والوفرة كانا رهن إشارة المروءة المتوسطة ، وأن التسامح والاعتدال والهدوء والصحة والحياة الاجتماعية وكل ضروب الترفيه المحببة وكل المسرات المستحبة كانت النعم المغدقة في حياة الطبقة الوسطى ، وأن الناس بهذه الطريقة كانوا يعيشون في الدنيا في هدوء وسكينة ويرحلون عنها في راحة ، دون أن يرتكبوا بمجهودات يدينها أو ذهنية ، ودون أن يباعوا لعالم العبودية في سبيل لقمة العيش أو ينهكوا بظروف البلبلة التي تسلب النفس سلاها والبدن راحته ، ولا ندرهم مساع الحسد أو غريزة الطموح المتأججة الخبيثة لتحقيق آمال عريضة - ولكنهم يدلغون بركة في ظروف ميسرة عبر الحياة الدنيا ، ويتذوقون بتعقل حلوة الحياة دون مرارتها - ويشعرون بأنهم سعداء ويشعرون من كل تجربة يومية كيف يعيشون أكثر تعقلا » (١٠) .

وواضح أن الحياة الحقيقية لأمنال هؤلاء الناس كانت طيبة للغاية . ومن هنا نبع اهتمام ديفو باقناعهم بأن ما كان يكتبه كان بالفعل « الحباة الواقعية » ومن هنا أيضا نبع اهتمامه بإضافة موعظة أخلاقية « كلما تذكره » (١١) .

ويبدو إذن أن ديفو كان مهتما « بالحياة » أكثر من « النمط » - وأدائه المتميز في كتبه هو أوصافه للحركات ولأناس يعملون شيئا ما . شلن جاك

فعندما تقارن مول بين تقديرات ثلاث لعملية الوضع تبدأ من ١٣ - ١٣ - شلن جاك

١٤ ٥٣ ، وعندما يحاول كولونيل جاك تقرير أي الملابس يشتري بالنقود التي سرقها ، وروبسون كروزو وهو يصنع أثيته وفورنه - هذه هي اللحظات التي نتذكرها ونعاود قراءتها . وهذا وصف من رواية **كولونيل جاك** ونشاطه في لندن وهو شاب :

« كنت قد أصبحت غنيا بدرجة أنني لم أكن أعرف كيف أنصرف في مالي أو في نفسي . إذ كنت قد عشت قبل ذلك في ضنك شديد لدرجة أنني بالرغم كما قلت من أنني كنت من حين لآخر أنفق بنسين أو ثلاثة بنسات لمجرد الجوع - فقد كان لي كثيرون ممن يستخدموني ويعطوني أغذية وأحيانا ملابس لدرجة أنني في سنة كاملة لم أنفق كل الخمسة عشر شلنا التي كنت قد ادخرتها من مال رجل الجمر ، وكان في جيبي الأربعة جينيئات Giuneas الباقية من الغنيمة الأولى قبل ذلك - وأقصد النقود التي رميتها في الشجرة » .

ونحصل على نكهة الحديث العامى فى الإشارة العابرة « مافيش زيهها فى كل صسكس » وكل الحديث فى منتهى البساطة والوضوح • والموعظة الأخلاقية بسيطة بنفس الدرجة – فهو لا يقدم (للفارىء) شيئاً أعمق من العبارات السطحية ، وعندما يكشف كولونيل جاك عن ضميره ، كما يفعل من آن لآخر ، فإنه يعامل بنفس الطريقة الوافعية مثل باقى مواد الكتاب •

ومع ذلك فلن نكون صادقين تماماً اذا قلنا انه لا يوجد نمط فى روايات ديفو • فهناك نوع من النمط الافتراضى ، نمط حياة رجل أو امرأة • فشكل كل من هذه الكتب هو شكل وجود أبطالها • فنحن نتبعهم من ميلادهم حتى يصبحوا كبارا فى السن • وحتى أضخم جزء – مثل الوقت الذى يقضيه كروزو على الجزيرة ، له ثقل مركز الحدث • وهذا الأمر مخالف لما يحدث فى روايات « الوجد » الأولى – فليس فيها أية محاولة لرؤية حياة رجل بكاملها ، وهذا العنصر الخاص بسرد سيرة الحياة له أهميته • فهو يتمشى مع نظرة الطبقة البورجوازية الى العالم كنقيض للاقطاعية – ذلك الشعور بأن الحياة هى نتاج ما يصنعه المرء – ذلك الاتجاه الفردى فى جوهره نحو الحياة •

وأثناء القرن الثامن عشر ، كان كتاب الطبقة الوسطى – وهم يشعرون بالأمان أمام نتاج الثورة البورجوازية الناجحة – كانوا يتزودون من العالم الجديد الذى يتحكم فيه سياسيا أعضاء من طبقتهم (بعد أن غدوا حلفاء للملاك الأرستوقراط القدامى – وكانوا يتقنون أنهم بمساعدة فلسفة لوك وعلم نيوتون سيخضعونه تماماً • وتستحيل صورة العالم الأوسطى ندريجيا الى مجرد خرافة وفكرة مسبقة ، ويحل الأمل والنقة محل الشك والبلبلية وعدم الانسجام الذى ساد فى أوائل القرن السابع عشر • ويعم الشعور بأن الانسان هو أصلح مجال لدراسة البشرية •

وكانت روايات ديفو بين أول وأحسن هذه الدراسات الصحيحة • فخلف هذه الروايات يوجد نفس الدافع الذى أدى الى مجالات التقدم العلمى والنشر الحديث المرتبط بالجمعية الملكية Royal Society « طريقة حديث مباشرة ومكشوفة وتلقائية ، تعبيرات إيجائية ، ومعان واضحة ، وسهولة مألوفة ، تجعل كل الأشياء أقرب ما يمكن لوضوح الرياضيات ، وبفضل لغة الحرفيين وأهل الريف والتجار ، على لغة البلغاء أو الأكاديميين » • وكان هذا الدافع هو الذى جعل بوزويل Boswell فى يومياته Journal يفحص ويسجل بأمانة متناهية دوافع وردود فعل تجاربه اليومية دون أن يفكر كثيراً فى ليافتها • وكانت روح الاستبطلاع هذه ، والرغبة الملحة

غير المحظورة في رؤية الأشياء والناس كما هم فعلا ، هي القوة الدافعة وراء أحسن انتاج أدبي في القرن الثامن عشر . وعندما ننظر إليها كنتاج للثورة البورجوازية يهجر بنا أن نحتاط من المبالغة في التبسيط . ذلك أنه ليس مماسبا أن نصف ديفو بهجرد كونه بورجوازيا . فهو هذا ولكنه أكثر منه . ولا يجوز لنا أن ننسى أنه عندما يبدأ روبنسون كروزو حياة المغامرات والشك يفعل ذلك مجافيا لنصيحة والده المنتمى للطبقة المتوسطة . كما أن الحيوية والتشويق في رواية **روبنسون كروزو** التي تنشأ كما لاحظنا من استمرار الشعور بالحركة والانجاز والجهد البدني الفعلي ، لا تنشأ من فضائل البورجوازية بالذات .

وعلى العكس ، فمن الصفات المميزة للبورجوازي كما كان جوناثان وايلد يعلم جيدا ، أنه يكسب ماله لا من كده هو بل من كد أناس آخرين . ولهذا فعندما نقرر أن رواية **روبنسون كروزو** نتاج للثورة البورجوازية وأنه لا يتيسر فهمها فهما كاملا إلا بالنظر إلى علاقتها بهذه الثورة ، لا يجوز لنا بآية حال أن نعتبرها مجرد « انعكاس » لهذه الثورة وللمجتمع الذي نشأ نتيجة لها . وهذه النظرة تسلب الأدب لبه . فلو أن رواية **روبنسون كروزو** كانت مجرد انعكاس للمجتمع البورجوازي لما أقبل على قراءتها إلا أعضاء الطبقة الرأسمالية الذين يحتاجون إلى بعض العزاء . والحقيقة أكثر تعقيدا وأكثر ثراء . فالثورة البورجوازية لأنها كانت بورجوازية وقضت (ليس كايا) على العلاقات الاجتماعية ، وبناء علبه وجهات نظر وفلسفة الاقطاع ، حركت أفعالا وآراء كانت ذات فائدة كبرى للبورجوازية ولغيرها . فكما أن التجار الرأسماليين الانجليز في القرن السابع عشر احتاجوا ، في سبيل كسب حريتهم ، لخلق الجيش المنالي الجديد الذي استحال بسرعة أكثر ديموقراطية وثورية ممن خلقوه ، فإن رجالا من أمثال بيكون وهوبز وهيوم عندما حطمو قيود سلاسل الاقطاع العقيدية قد حرروا أفكارا وآراء روعت ليس فقط طبقة الحكام الجديدة بل أنفسهم أيضا .

ورواية **روبنسون كروزو**، من جهة، قصة بناء على الفضائل البورجوازية من الفردية والنشاط الخاص (*) ، ومن جهة أخرى ، وهذه أهم ، نعبء الرواية ضرورة الحياة في المجتمع وكفاح البشر من خلال العمل للتحكم في الطبيعة ، وهو كفاح تبدو فيه فضائل البورجوازية كرمال على شاطئ البحر الأحمر . فمإذا يكون مصير كروزو بدون منتجات الحياة الاجتماعية التي استطاع انقاذها من حطام السفينة ؟ وأي باحث عن

(*) للحصول على مناقشة مفيدة وشيقة لكل هذا السؤال انظر مقال (روبنسون كروزو « كاستورة ») للناقد ايان وات (مقالات في النقد جزء ١ رقم ٢) .

« النعم التي ترتبط بحياة الطبقة المتوسطة ٠٠٠ الذين لا نؤرقهم جهود العمل اليدوى أو الذهني ٠٠٠ » يمكنه أن يصبح مع كروزو قائلاً « لم يحدث أن تساوت الفرحة بانتاج شيء بدائي بفرحتي عندما وجدت أنى صنعت اناء من الطمي يتحمل النار » .

والحقيقة هي أنه بينما لم يكن فى الامكان أن تنسأ روايات ديفو الا من الموقف الاجتماعى فى بداية القرن الثامن عشر ، وأنها نناج مباشر وغير منازع لثورة القرن السابع عشر ، فقوته ككاتب تستمد من عدم قدرته على استئسار قوة أحكام طبقته بنفس درجة تقبله لها ذهنيا . كذلك لأنه لا يستطيع - عاطفيا وبناء عليه ككاتب - أن يتخذ نحو « مول » موقف المتطهرين الأرثوذكس فان القصصه تأتى أعمق بكثير من الوعظ (رغم اعتراضاته) . ولأنه فى وصفه للكولونيل جاك وهوينتشل السيد من صسكس ينسى ضميره ، يأتى المقطع على درجة كبيرة من الحيوية والبهجة . وهذه هي قوة ديفو : أنه قادر على الابتعاد بنفسه كفنان عن الأخلاقيات التقليدية (حتى وهو يعلن ولاءه لها) والتركيز على النسيج السطحي للحياة . ويمكن قصوره فى أنه لا يملك أخلاقيات أخرى يحلها مكانها . وهذا يوضح لماذا تفتقر كتبه (ربما باستثناء روايتي **روكسانا وروبسون كروزو**) للنمط . ذلك أن مجرد تقديم تاريخ حياة رجل ما ليس نمطا كافيا ، وافترض أن النسيج السطحي هو فى النهاية بديل لوجهة النظر أو منفصل عنها هو مجرد وهم .

ولا يجوز لنا التقليل من شأن مساهمة التقليد البيكارى فى الرواية الانجليزية . فحتى لو كان قد أدى الى اهمال النمط فقد أوضح أن الرواية يجب أن تستمد حيويتها من الاهتمام بالحياة الفعلية للناس . وقد جعل من المستحيل أى محاولة جادة للعمود الى التقاليد الرعوية Pastoral والغزلية Courtly التى تنتمى للقصص التخيلي المبكر . فروايات **المسافر سى الحظ ، ومول فلاندرز وودريك راندم** Roderick Random وفهم **الحصان** لمستر جويس كارى تمثل خطأ روائيا لا يمكن لأى من محبى الرواية الحظ من شأنه .

ولقد وصلنا (على حق) فى الخمسين سنة الأخيرة الى مرحلة البحث فى الرواية عن ادراك متحكم ومعزى كلى لا يمكن لهذه الروايات ادعاؤه لنفسها . ولقد وصل نقاد الرواية (على حق) الى التشكك فى « حيوية » بدون تمييز كمعيار كاف لقدرة الرواية ، والى اعتبار اتجاهات الانتشار

بغير نظام وبدون تبلور فى الروايات الانجليزية الأولى تأثيرا يؤسف له على الروائيين اللاحقين • ومع ذلك فعلىنا أن نلزم الحذر من معالجة ضيقه جدا كهذه • فالقارئ الذى لا يرى فى كتابات سموليت Smollett منبلا الا فنسلا فى فرض قالب دى مغزى ، لا يغفل فقط فدرا من البهجة بل انه يلقى ببعض الشك على سلامة فكرته عن « المغزى » • فالحيوية التى تستولى على خيالنا لها مغزى فى حد ذاتها • والنشاط هو المتعة الأبدية •

★★★

٤ - ريتشاردسون وفيلدنج وسترن

« كانت صوفيا فى مخدعها تقرأ عندما دخلت عمتها • وبمجرد أن رأت مسز وسترن قفلت الكتاب بحماس كبير لدرجة أن السيدة الطيبة لم تستطع تحاشي سؤالها عن الكتاب الذى بدا عليها الخوف الشديد من الكشف عنه • وأجابت صوفيا : « صديقتى يا سيدتى انه كتاب لا أخجل ولا أخاف من الاعتراف بقراءته • وهو انتاج سيدة شابة عصرية ، لها من حسن الادراك - على ما أعتقد - ما يشرف بنات جنسها ، ولها قلب طيب يشرف الطبيعة البشرية » • وهنا تناولت مسز وسترن الكتاب ثم ألقته للنو على الأرض وهى تقول - « نعم ان المؤلفة من أسرة طيبة جدا ، ولكنها ليست من بين الناس المعروفين • أنا لم أقرأه أبدا ، لأن أحسن الناقدين يقولون انه لا يحوى الكثير » - فردت صوفيا « أنا لا أجرو يا سيدتى على اتخاذ رأى معارض لأحسن النقاد ، ولكن يبدو أن به كما كبيرا عن الطبيعة البشرية ، وفى أجزاء عديدة منه الكثير من الحنان والرقّة الصادقة مما كلّفنى دموعا كثيرة » • فقالت العمة « نعم ، وهل تحبين أن تبكى اذن ؟ » فردت صوفيا « أنا أحب الشعور الحنون ومستعدة لأن أدفع فى سبيله دمه فى أى وقت » (توم جونز Tom Jones)

لا يتعرض أى كاتب له اعتبار فى أى لغة لسخريّة الجماهير كما يتعرض ريتشاردسون Richardson • فطول رواياته نفسه أصبح نكتة ، واهتمامه بأن يبتز من قارئه فى كل مناسبة نمى دمه عاطفية لا يمكن أن يزكيه لعصر يعتبر الدموع اما سطحية أو مدعاة للخجل ، وكانت اتجاهاته الأخلاقية دائما هدفا سهل المنال بمجرد أن قام أحدهم (يكاد يكون فيلدنج بالتأكيد) بمواجهة روايته باميليا Pamela بالرواية الهزلية الساخرة Shamela التى نبعت على الضحك الصاخب •

ومع ذلك فبعد أن نأتى على كل النكات وننتفى على كل المآخذ - فاننا نبقى مع حقيقة أن ريتشاردسون لبس مجرد كاتب (هام) ، وأنه يهم فقط مؤرخى الأدب ، بل هو كاتب مرموق جدا ، تدن له الرواية الانجليزية بعصر جديد وحيوى فى نفس الوقت •

وليست رواية باميليا بأى مقياس مفهوم رواية عظيمة • فهى ساذجة تقنيا : فالب المراسلة لا يؤدى فقط لعدم التصديق بل أيضا للتكرار

الممل • وعدم المصادقية فى حد ذاته لا يهم • فان نتوقف بامبلا فى لحظة حرجة لنكتب خطابا لوالديها لبس أقل احتمالا من ادعاء الروائي « اللا شخصى » معرفة كل ما يدور فى عقول نصف دسنة من شخص الرواية ، أو من أداء فاة دور الصبى الأول فى اليمائية Pantomime ، فالفن كله له تفاليده التى يجب علينا قبولها اذا أردنا قبول الفن - والذى يثير نساكننا فى رواية بامبلا ليس عدم المصادقية الأساسية فى رواية المراسلات ، بل حساسية ريتشاردسون الذاتية فى استعمال منهجه • فعندما نتوقف بامبلا لتشرح - وهى الخادمة البسيطة - كيف تستطيع بذل كل هذا الوقت والمال فى المراسلة يخيل إلينا كأن هاملت يتوقف ليعتذر قبل مناجاة ما لا فصاحة عن أفكاره بصوت مسموع •

ولكن السذاجة التقنية - التى يمكن النغاضى عنها عند أحد الرواد ، هى أبسط أخطاء رواية بامبلا • والمشكلة الأساسية هى أننا مطالبون بالاعجاب بتصرفات وشخص مبادئهم الأخلاقية غير مستساعة بالمرّة • وعنوان الرواية الثانوى هو « مكافأة الفضيلة » • وعند نهاية الأجزاء الأربعة تكافأ فعلا عفة البطلة المصونة بإيراد قيم ، بالإضافة للمركز الاجتماعى • ولو كان هدف ريتشاردسون الكشف بسخرية عن حقيقة أن عفة بامبلا (أو عفة أى فتاة فى زمنها) كانت فى الواقع ثرونها المادية الوحيدة ، وسبعة لم تكن تملك أن تبخس قيمتها - لوجدنا هنا نقدا اجتماعيا مشروعا ، كما يبين كل من ديفو وفيلدنج • ولكن هذا ليس موضوع بامبلا بالمرّة • وعلى العكس فالخطيوط المتصلب للفتاة وأهلها للوصول إلى مركز اجتماعى طيب مقدم بتعابير دينية مصطنعة للغاية • وقرار بامبلا أن تتزوج رجلا تحتقره من أعماق قلبها يقبل بدون نقد • واتصال مسترب - الذى يترتب على ذلك يأتى فقط كترضية اضافية للقارئ • والنتيجة هى أن كل طعنة من شامبلا (اذا تغاضينا عن جوزيف أندروز) تكون ضربة قاضية ، وتبقى رواية بامبلا مجرد سجل كريب جدا للخلق البورجوازي المتطهرى •

والأمر غير العادى هو أن المؤلف أتبع بامبلا برواية كلاريسا - وهى رواية لها عمق وتشويق مدهشان •

والرائع فى كلاريسا هو فوتها • اذ نجد هنا ندفا ، واندماجا حميما للقارئ يتعدى أى قدر تم تحقيقه من قبل فى الرواية الانجليزية ، ولا فى هذا المجال ، بعد ذلك قبل حين أوستن Jane Austen •

ويبقى القارئ - فى روايات ديفو أو فيلدنج أو فى أى من القصص الواقظة - على بعد معين من كل الأحداث • فنحن نهتم بشخص مول أو

توم جونز أو بارسون آدمز Parson Adams ، وندمج في مشكلاتهم وتجاربهم - ولهم نكهتهم الغربية الخبيثة - كما لغيرهم من الناس . وكما نفعل كثيرا مع معارفنا الحقيقيين - نتعرض لاغراء أن ننظر اليهم ببساطة . وأن نحتوى بجملة أو بحركة ذهنية ما يتعذر احتواؤه في الواقع . وهذا التبسيط لا يسىء إطلاقا لأهداف مؤلفيهم . أما في حالة كلاريسا فالوضع مختلف . فنحن ندمج بكيفية يندر أن نحدث في تجارب حياة أى من الآخرين في الحياة الواقعية . فكلما تكشف وضع كلاريسا وكلما أطبق عليها الموقف غير المحتمل ينطبع في وعينا بقوة مريعة الشعور بأننا في مصيدة ، وأننا عاجزين عن اقتحام شبك سوء الفهم والكراهة والغيرة والجمود التام التي توشك أن تقضى عليها .

ولا أظن أن هذه التجربة يصدق عنها تعبير « مماثلة الذات » Self identification فنحن نعلم علم اليقين أننا لسنا كلاريسا . ومن عناصر تجربتنا أننا بالتأكيد نعرف أكثر منها ، ونرى الموقف في الواقع بموضوعية غير متاحة لها . كما أنى لا أظن أن التجربة تختلف نوعيا عن التجربة عند ديفو أو فيلدنج . ففي كل حالة نستسلم (ولكن بوعي وبحدود) لعالم خيالي يندمج فيه ادراكنا وتعاطفنا واهتماماتنا - ويكون الفارق في الحالتين في قوة التجربة وليس في قيمتها . (وليس في تجربة كلاريسا الاجمالية كم حياة أكبر منه في تجربة توم جونز) وربما يكون أفضل وصف لهذا التدفق الغريب أنه مأساوى . فنحن ندمج في موقف ليس له حل واضح ، حل لا يتطلب تغييرات لا يمحتمل حدوثها .

وهكذا يمكن قول هذا عن ريتشاردسون : ليس انه أول روائي انجليزى بل انه أول روائي مأساوى - ذلك أن رواية كلاريسا بخلاف باميليا تعبر عن موقف مأساوى حقا وتحنويه . وتوجد في هذه الرواية الثانية والأعظم خيوط وظلال تسبب ضعفها ، وفي بعض الأحيان بدرجة قاتلة . فالنغمة الدينية ما زالت فيها - والتوزيع الأخلاقى للجزاء والعقاب مزر - والتركيز لدرجة مقرزة على اللحظات المؤثرة (وخاصة في الأجزاء الأخيرة) يعوزه الذوق ، ويتساوى في ذلك إثارة التلهف في توقعات القارئ للاغتصاب . ورغم هذا تبقى القوة لأن الموقف مأساوى حقا .

وقد كتب جونسون Johnson : « اذا قدر لك أن تقرأ ريتشاردسون من أجل القصة فإن صبرك سينفذ لدرجة أن نشنق نفسك . ولكن يجب عليك قراءته من أجل العاطفة ، واعتبار القصة مجرد مجال للعاطفة » . وملاحظة جونسون صادقة ومفيدة اذا تذكرنا أنه لم يكن يستعمل كلمة

عاطفة بمعناها الازدراى الحديث « عاطفى » وكذلك ما دمننا لا نعتقد نناقضا (كما لم يفعل جونسون) بين العاطفة والواقعية . ذلك أن مأساة كلاريسا مأساة حقيقية جدا ، وسبب تعاطفنا معها هو أنها بخلاف بامبلا تواجه (بسلبية ولكن بشجاعة) كل المكاييد الفاسفة التى تدبرها أسرتها البورجوازية الرجعية ، وترفض أن تستسلم . فكلاريسا – الفتاة المنتمية للطبقة المتوسطة ، المخجولة الفاضلة ، لن تستسلم لواحد من أول وأصل مبادئ القرن الثامن عشر الأخلاقية وهو أن الابنة ملك لوالديها – يزوجانها من يعتبرانه مناسبا ومربحا .

والصراع فى رواية **كلاريسا** – القلب الفردى ضد المستويات التقليدية لطبقة الملاك ، هو واحد من الصراعات الأصيلة التى تتكرر فى الرواية الحديثة ، كما تفعل فى كل آداب المجتمع الطبقي . وهو صراع الحب (أى الكرامة البشرية والتعاطف والاستقلال) ضد المال (أى الملكية والمركز والمظهر المحترم والتحامل) التى نجدنها فى صميم أغلب روايات فيلدنج وجين أوستن والأخوات بروننى Brontes وثاكرى – رغم اختلافهم جميعا فى كل الاعتبارات الأخرى . وهى ليست ثيمة عرضية أو جانبية . فنحن ننفعل برواية ما لأن تعاطفنا البشرى قد أثير . ومثل هذا التعاطف لا يوقظ بلا شئ ، ولا يقضيا وصراعات خيالية لا علاقة لها بالحقائق الواقعية . بل اننا ننفعل بمشكلات ومواقف نعرف من خبرتنا فى الحياة أنها مشكلات حقيقية وحيوية . والذى يسترعى انتباهنا ويستحوذ عليه فى رواية **كلاريسا** ليس نوعا مجردا من العاطفة أو التحليل ، بل عرض ومعالجة لمشكلة حقيقية ومجسدة .

والعرض فى منتهى الواقعية – جمل حادة ومتوترة ، ونغمات حديث دارجة ، وتفصيل مفاجئة منقضة . وكلاريسا الطيبة لا تقوى على المقاومة – فى لحظة تحاول فيها جاهدة أن تكون منصفة – وهى تصف أختها :

« ان بللا المسكينة لها ، كما تعلمين ، وجه ممثلى بدين ، اذا جاز لى أن أستعمل هذا التعبير » .

وعندما تحجز كلاريسا فى خزى ، لأنها ترفض أن تتزوج سولمز Solmes الرى ، تزورها عمتها وأختها ، وتكسب براءة كلاريسا عمتها ، ولكن أختها لا تلتين :

« تركت أختى عمتى تفكر فى النافذة وظهرها تجاهنا : وانتهزت هذه الفرصة لتشتمنى بدرجة أكثر همجية : اذ دخلت مخدعى ورفعت

نماذج التفصيل التي كانت والدتي قد أرسلتها لي ، وأحضرتها أمامي ، ثم نرتها على الكرسي المجاور لي ، وأخذت تضع الواحد على كمها والآخر على كتفها وهي تبدو في سكون تام ولكنها كانت بهمس حتى لا تسمعها عمتي : « هذا يا كلاري نموذج جميل - ولكن هذا جذاب جدا ! أنصحك أن تستعمليه عند ظهورك ، وهذا لو كنت مكانك لجعلته ثوب المساء لرفافي ، وهذا ناني طاقم لي - ألا تعطى تعليماتك يا حبيبتي للحصول على طقم مجوهرات جدتي الجديد ؟ أم أنك تفكرى في الظهور بالمجوهرات الجديدة التي ينوي مستر سولز تقديمها لك ؟ لقد تحدث عن اعتماده ألفين أو ثلاثة آلاف جنيه للهدايا ! يا طفلة ! يا قلبي الحبيب - كم ستكونين في زينة فاخرة • ماذا ؟ صامته يا عزيزتي ؟ عريضة ماما نورنون الجهيلة ؟ ماذا - مازل صامته ؟ ولكن يا كلاري ألا تريد طقما من القطيفة ؟ سيعطيك مظهرا عظيما في كنيسة ريفية ، كما تعلمين • وسيكون الجوف في الشهر القادم مناسبا - قطيفة قمرية - تصوري ! بشرتك الرقيقة هذه ، كم ستجلى فيه - وأى حمرة محبة سيضيفها عليك - هاى هو ؟ (كانت تسخر منى اذ تنهدت وهي نستخف بى) وتتهدين يا حبيبتي ؟ حسنا اذن - ما دام زفافك سيكون وقورا ، ما رأيك فى قطيفة سوداء يا طفلي • مازلت ساكنة يا كلاري ! قطيفة سوداء - بلونك الأبيض وعينيك الجذابتين ، تلمع خلال سحابة ممطرة ، مثل شمس سهر أبريل • ألا يقول لك لافليس Lovelace انها عيون جذابة - كم ستكونين جميلة فى نظر الجميع - ماذا - ساكنة حتى الآن - وماذا عن مشغولاتك يا كلاري ! » •

« وكان يمكن ان نتمادى أكثر لولا أن تقدمت عمى نحونا وهي تمسح عينيها • ماذا ! أتهمسن يا ستات ! تبدو عليك الراحة والانساط يا مس هارلو فى حديثك الخاص ، حنى أنى أمل أن أنفل أخبارا سارة » •

« أنا فقط كنت أعطيها رأيي فى نماذج ملابسها هنا - صحيح أنها لم تطلب منى ذلك ، ولكنها تبدو - بسكوتها - موافقة على حكمى » ١٣ •

ينجح ريتشاردسون فى الاسس نحواذ على نعمة الحديث وحركته بمهارة فائقة • وكلمات السخرية التي يمكن أن تكون ساذجة ، لها حدة التعذيب الحامى العميق • وقوة عبارة « فقط فى همس » قوة شاعرية تعتمد على البناء الكلى للجملة •

ولقد لاحظ كثيرون ، بما فيه الكفاية ، فراسه ريتشاردسون وعمقه نفسانيا ، ولكن الاعتراف بصلاية المشهد عنده كان أقل حظا • وكل من أسرة هارلو فى الجزء الأول من الكتاب وعالم الدعارة فى الجزء الأخير ،

لهما واقعية ثابتة ومتماسكة ، تعطى العمق اللازم في خلفية مشهد ناو الآخر من المشاعر المتدفقة . ولهذا السبب لا تحمل نهمة العاطفية كل القوة المقصودة . وليس هناك شك في أن معالجة ريتشاردسون ، بالمعنى الحديب ، عاطفية . وأنه يلعب عن قصد بمشاعر قارئه لأن مل هذا اللعب على المشاعر يعتبر في حد ذاته مرغوبا فيه ، وهذا بدون شك هو موضع الخطر في رواياته وفي تأثيره . ولكن بالرغم من أنه يقتصر كل ذرة من المشاعر (وأحيانا أكثر) من كل حدث الا أنه بسبب قوة الصراع الرئيسي وصدقه وبسبب صلابته وواقعية المشهد الذى بناه ، فان الكتاب يستطيع حقا أن يتحمل تلك المعالجة بدرجة مدهشة .

ومن هنا يأتى التناقض الطاهرى : أنه بالرغم من أن ريتشاردسون عاطفى فان رواية **كلاريسا** بكل المقاييس ليست كذلك . ويميل المرء لاعتبار هذا النجاح تصادفيا تقريبا . فريتشاردسون يبحث عن مواقف تلتصق القلب الحنون لأن قلوب قرائه الحنونة كانت تنتظر ، بتوقع ممتع أن تلتصق - ونجاحه فى تحقيق موقف فى **كلاريسا** مؤثر بصدق لدرجة أن تصبح معالجته العاطفية غير سخيطة يرجع اما لحسن حظه أو لعبقريته ، وقد يكون من غير المعقول توقع دوام حسن الحظ خلال سبعة مجلدات . ولكن كون نجاحه أقل من متعمد تماما يتجلى فى اصراره فى التمهيد والختام على أن روايته تصور « نظرية المكافآت المستقبلية » .

والحقيقة - كما أوضح مستر بريان داونز Brian Downs بجلاء - « يكمن التأثير الحقيقى . . . للرواية ومغزاها الأخلاقى الصادق فى عكس هذه الفكرة تماما ، فى صيحة كلاريسا الجلييلة التى تصل فيها القصة الى ذروتها : « من المستحيل على الرجل الذى كان وغدا معنى منلما كنت أنت أن يجعللى زوجته » ١٤ ونسبع فى الواقع قوة رواية **كلاريسا** على تحريك منساعرنا من هذا التأكيد لكرامة امرأة داخل الأجمة الأخلافيه لعالم الزيجات المرتبة والبهاء المسافى . وهو تأكيد متناقض تماما مع « رسالة » رواية **باميللا** : « انها نهائية السلوك البشرى التى تغرسها فى أذهاننا رواية **كلاريسا** - والحقيقة الصارمة أنه لا اصلاح على الاطلاق لالغاء القسوة الأنانية التى يتم التخطيط لها بفسق واستهتار لاحداث أقصى درجات الألم المبرح » ١٥ .

ولم يكن لهذا الصديق الصارم أن يؤثر علينا بالطبع ما لم يكن معروضا فى تعبيرات الفن ، وهنا يجدر بنا التأكيد العادل لواقعية عرض ريتشاردسون وحدة تحليله النفسانى . وليس أقل ما حققه قدرته على أن ينقل بدقة ، يعجز الاقتباس عن تصويرها ، نوع جاذبية لافليس

Lovelace لكلا ريسا بالاضافه الى النفور الذى تشعر به نحوه !
ولافليس ذاته مخلوق بالغ التأثير . وأنا لا أستطيع الشعور بأن مستردا ونز
يوفيه حقه (أقصد عاطفيا لا أخلاقيا) - هذا النذل البارع - عندما يشير
اليه بالكلمات « هذا التلميذ المفرط فى النمو » . والعامل المؤثر والمخيف
بالنسبة لشخص لافليس فى نمط الكتاب هو أن له صفات
السيد Gentleman فى القرن الثامن عشر بدرجة
متفوقة ، وأنه متساو لمن كان معتبرا رجلا متميزا وعلى
قدر كبير (على عكس آل هارلو) - مما أطلقت عليه جين أوستن
أناقة التصرف . وأن يتصف لافليس بكل هذا ويكون فى نفس الوقت
سيئا للغاية هو ما يكشف عنه ريتشاردسون بقوة فائقة (ومن جديد
كما نطن بدون قصد) . وهذا الكشف يلقي الضوء - أكثر مما تستطبعه
أى رسالة أخلاقية مجردة - على كل الرعب فى موقف كلا ريسا وكل
السيدات عامة فى مجتمع ليس غر عادى حتى الآن أن تسمع وصفه
بمهل .

كيف اذن يمكن اجمال مساهمه ريتشاردسون ؟ لقد أنتج ما لم
ينجح ديفو تماما فيه - ولكن هذا هو ما كانت حولة السبكتاتور
Spectator قد بدأت تفعله : انتاج شكل من الأدب الروائى
محبب للغاية - أخلاقيا وعاطفيا - لجمهور القراء الجديد . وبالرغم من
أمله « أن يحول الشباب الى مضمار قراءة مختلف عن استعراض الأبهة
والبراعة فى القصص التخيلية ، فقد أدت رواياته على مستوى واحد
(وبمنتهى الوضوح) نفس وظائف القصص التخيلية : دغدغة المساعر
لحد ذاتها والتجبيد المحدد لفلسفة حياة زائفة . وتقنيا لقد أدى كل
ما يمكن أدائه لقالب المراسلة : ففى رواية **باميليا** استعمله بواقعية
وسداجة ، وفى روايتى **كلا ريسا** و **جيرانديسون** Grandison
أصبح مجرد تقليد ، فلم يعد للمصدافية اهتمام جاد . وكثقليد كانت
له مزاج - اذ سمع ، بما تضمنه من ضروب الألفة ، بهذا الفحص الأكثر
دقة « للقلب البشرى » الذى اشتهر به ريتشاردسون عن حق .

وهنا نصل الى النقطة التى يتوقف عندها ريتشاردسون عن كونه
ذا أهمية تاريخية فحسب . ذلك أنه فى غوصه فى المشاعر الخاصة
والأهواء الشخصية لتخصوصه قد حقق شيئا مختلفا تماما عن مجرد استدعاء
اللحظة العاطفية التى كان يقصدها على ما يبدو . فقد نعمى فى مشاعر
البشر الدقيقة والمتقلبة والمتناقضة بدرجة أكثر من أى روائى سابق ،
وفعل ذلك لأنه فى بحه عما ينير الشففة بسهولة تعثر صدفة فى موقف
جد مأساوى ، موقف خلق من كثير من المتناقضات ، لدرجة أنه ، عند
اماطة اللثام عنه ، تلمس أوتار وحبال يتردد صداها بعمق فى التجربة

الانسانية ، ويستشعر القارئ توترات هي ذاتها توترات الحياة في حركتها .

وتحدث المأساة عادة عندما ينشأ موقف يعجز الناس - في مرحلة معينة من تطوره - عن إيجاد حل له - ومثل هذا الموقف في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (ولم يحل المشكل بعد) كان نمو الوعي لدى النساء بضرورة تحريرهن (ليس فقط بمعنى مجرد التحرير الشكلي من نصوبت برلمانى وما شابه) ، وعجز المجتمع الطبقي عن الاعتراف بتلك الحرية دون القضاء على عنصر أصلي في ذاته . فقد كان على كلاريسا أن تحارب أسرتها ولافليس ، ولم يكن في وسعهم من جهتهم أن يدعوها تكسب دون اهدار كل ما كان في نظرهم ضروريا وحتى مقدسا لأنفسهم . والواقع أن الفنان في معالجته لمثل هذه المواقف يتلاحم بجوهر الحياة وحركتها وتغير مادة المأساة الفعلية . ففي العصر الحاضر كان في وسع كلاريسا أن تحل مشكلتها على أية حال بصورة ما . ولكننا مازلنا نتجاوب مع رواية ريتشارد سون لأن المشكل في عالم الرواية غير قابل للحل . ومع ذلك فالاتجاه لحله يوحى به نوع المشاركة الوجدانية التي تثيرها كلاريسا نفسها (رغم أنها ساذجة في معظم الأحيان) ، ونلقى برواية بامبلا جانبا لأنها تفتقر لمثل هذه البصيرة النافذة . ولكن بقراءة كلاريسا تنشيط مشاعرنا الانسانية من تعاطف وادراك . وهذا هو نفس ما نعبه بالقول بأن الأعمال الفنية خالدة لا يحددها زمن ، فهي تستحوذ على توترات الحياة وحركتها التي تستمر على الدوام رغم تغير شكلها الى الأبد .

وتتطور الحياة من خلال الصراع والتغيير - ونجد حلا لمأساة بعينها لننشأ أمامنا مأساة أخرى . فالمأساة المعنية نجد لها حلا ولكننا نواجه مأزقا المساوى أنفسنا - وهذا سيوجد له حل بدوره ، ولو لم يكن على أيدينا ، وتجربة الماضي ستساعد على حله . وكما أن الحياة رغم أنها تتضمن مأساة فإنها ليست مساوية (والا لما استمرت لآلاف السنين) فان الفن رغم أنه ينشأ من وقته ذاته وموقفه فإنه ليس مجرد زائل ولا نسبي في القيمة . ولن نستمتع برواية كلاريسا ما لم نقرأها بتعاطف من خلال التاريخ . ولكننا ان عالجناها فقط من خلال التاريخ فلن نستمتع بها أيضا . فالماضي والحاضر طرفا نفيض ولا ينفصلان في نفس الوقت . والحقيقة الدقيقة هي أن ريتشارد سون اذ تعر في واحد من المآزق المعاصرة لوقته فقد حقق فنا له دلالة بالنسبة لفننا نحن .

فيلدنيج :

ليس فيلدنيج - بخلاف ريتشارد سون - روائيا مأساويا ، ولا يكتب على نفس مستوى التدفق عند ريتشارد سون . ووصفه نفسه لروايته الأولى جوزيف أندروز Joseph Andrews على أنها « ملحمة هزلية بالنثر » هام . فقد اهتم فيلدنيج بجذبة أكبر من ريتشاردسون - بكتابة نقيض القصص التخيلية ، ورواية جوزيف أندروز Joseph Andrews فى الواقع نقيض لرواية بامبلا ، تهاجم كل ما يبدو لفيلدنيج غير واقعى وزائف فى رواية ريتشارد سون . والواقع أن فيلدنيج يحاول بكل وعيه (ودينه لسيرفانتيس Cervantes واضح) أن يخلق شكلا فنيا يكون لمجتمع القرن الثامن عشر ما كائنه الملحمة فى عالم أكثر بدائية . على أن يكون فى نفس الوقت مرآة واقعية وتقييما نقديا لحياة العصر . فالطبيعة البشرية - لا أكثر ولا أقل كما يعلن فى الفصل الأول من رواية توم جونز Tom Jones هى موضوعه .

وهذا المطلب متسع وغير حكيم نظاميا . فهو يعلن عن أحد جوانب فيلدنيج - غموض مرح يتدهور فى كثير من الأحيان الى مجرد حماس يبدو فى عصرنا الحاضر احدى صفاته الأقل تعاطفا . ولكن مطلبه ينبىء كذلك بتلك النقة العريضة وهذه المواجهة الهادئة للكره والمحجب سواء بسواء - التى تضيف على الروايات ذلك الدفء والشمول . (ورغم الانطباع الذى يحدث من ضروب النقد المناصرة فى مقال دكتور ليفيز) فليس فيلدنيج معتدا بنفسه ولا عديم الاحساس ولا سطحي . حقيقة أنه لا يستكشف أغوار النفس المظلمة ، كما أنه لا يهدف لتحقيق التدفق التماسك ، فى اهتمام جين أوستن بمهمة الحياة - ولكن الذى ينجح فى تحقيقه هو رؤية شاملة ، وتعليق ناقد على المجتمع منشط ومرض فى نفس الوقت .

وباستثناء رواية جوناثان وايلد Jonathan Wild فان روايات فيلدنيج مدينة أكثر للتقليد البيكارى منها لتقليد القصة الواعظة - ولكن فيلدنيج - مثل أستاذه سرفانتيس تجاوز اللا شكل العشوائى فى البيكارية ، ويفرض نمطا على تلك الكتلة الحرة السخية من « الحياة » التى هى مادته الخام . وليس النمط مجرد حبكة ملفقة ، ولو أنه أحيانا يتدهور لهذا المستوى .

ولا يمكن لأحد أن يؤكد بالدليل أن رواية جوزيف أندروز لها حبكة . والواقع أن نصيبها محدود منها اذا كانت وظيفة الحبكة هى تحقيق تماسك المادة الرواية بطريقة منظمة . فهى متماسكة ، لا بفعل قصة بل بثيمات معينة ، وأيضا بطريقة دقيقة ، يقالها الأساسى ، فالب الرحلة . فرحلة جوزيف وآدامز من لندن الى المقر الريفى لليدى بوبى Lady Booby لها طبيعة رمزية : فهى ليست ببساطة رحلة مغامرات

بل هي رحلة استكشاف . وهذا الاستعمال للرحلة كنوع ما من الرموز لحياة الانسان واجتهاداته مألوف في الأدب بالطبع . وليس من السهل دائما القول بالتحديد لماذا تحقق بعض رحلات الأدب - مثلا رحلات « يوليسيس » Ulysses ، « دون كيشوت » Don Quixote و « روبنسون كروزو » Robinson Crusoe (تحقق) مغزى رمزيا - بينما رحلات أخرى مثل رحلات كل من « رودريك راندوم » ، « وجيل بلاس » Gil Blas ، وديفيد بالفور David Balfour في رواية كيدنايد Kidnapped ، ونوم جونز - لا تفعل ذلك . وواضح أن السؤال من النوع الذي يأخذ في الاعتبار التنظيم الكلي للكتب المذكورة . فكلما تضمنت الرحلة اكتشافات أخلاقية معينة فإن الرحلة ذاتها ترمز لكفاح نحو الوضوح - فايقاعات الرحلة تصبح مرادفة لايقاعات الحياة ذاتها كما في الأوديسة أو تلمح بطريقة غامضة لهذه الايقاعات كما في كروزو أو جوزيف أندروز .

والنتيجة الرئيسية في رواية جوزيف أندروز ، كما هي في رواية دون كيشوت هي نقيض القصص التخيلي ، فضح خطورة الاتجاهات التخيلية وكشف عدم صلاحيتها وتأكيد واقعية انسانية . وتحتوى جوزيف أندروز مثل دون كيشوت على عناصر ساخرة Burlesque من الخطأ المبالغة فيها . فرواية بامبلا لريتشارد سون تتعرض للسخرية على طول الخط : فحماية جوزيف لبشولنه من هجمات ليدى بوبى تشكل موقفا يقدره حق قدره فقط قارئ القصص التخيلي ، ولكن نية فيلدنج تفوق السخرية كثيرا . ففي مقطع سيق في التمهيد للرواية يربط بين نفسه وبين هوجارث Hogarth قائلا « ان الذى يسمى العبقري هوجارث رسام سخرية يزجى له أقل تكريم » . ولكي نعرف عدم سلامة اعتبار رواية جوزيف أندروز مجرد سخرية burlesque لرواية بامبلا علينا أن نقارنها برواية Shamela التى لبس لها بمنهى الوضوح أى عرض آخر .

ففى شامبلا طبعسا لا يوجد بارسون آدامز ، وأهمه آدامز فى جوزيف أندروز رئيسية ، ليس لأنه شخص مرسوم جيدا (وهو كذلك) ولكن لأنه يرتفع بنقد فيلدنج ضد القصص التخيلي لدرجة أعلى بكثير من مجرد التنديد بوعظ ريتشارد سون فى كتابانه الاباحية . وكما أن دون كيشوت غير عملى بدرجة جنونية - برأسه المليئة بالأفكار الخيالية للشرف والفروسية - ومع ذلك انساني ، فكذلك آدامز عقله مسبع بالآداب الكلاسيكية وفلسفة أفلاطون ويقف دائما فى أكثر الصراعات حدة مع الحفاظ الصلبة . فهو يضل الطريق ، وينسى نقوده ويهنام عندما يجب أن يستيقظ ، ويحارب طواحين هواء من نسج خياله (يتضح أنها صبيان

القرية المشغولون في لعبهم بالطيور) ومثل كيشوت فهو رجل أفضل من أولئك الذين يستخفون به .

وفى صراعات الرواية - وكلها صراعات البشرية ضد النفاق والأخلاق الزائفة - نجد آدمز - رغم مبالغته غير العملية - دائما على حق . ومن ثبمات الكتاب التي تعاود الظهور الاحسان . ومناقشة آدمز مع بيترباونس Peter Pounce السافى - مثل واضح لذلك :

أجاب النانى « أحمد الله أن عندى القليل الذى يجعلنى راضيا ولا أحسد أحدا . عندى القليل يا مستر آدمز أفعل به من الخير بقدر ما أستطيع » . فرد آدمز « أن الغنى بدون الاحسان لا قيمة له - ذلك أنه نعمة فقط لمن ينعم به على الآخرين » فقال بيتر « أنت وأنا لدينا أفكار مختلفة عن الاحسان . أنا أعترف أنى لا أحب الكلمة (احسان) كما تستعمل عامة - كما لا أظن أنها تناسب واحدا منا نحن السادة فهى صفة وضيعة من صفات القسيس - ولو أنى لا أعنى أن كثيرا من القسيس ينصفون بها » . فقال آدمز « سيدى . ان تعريفى للاحسان هو الاستعداد الكريم لرفع المعاناة عن التعساء » فرد بيتر قائلا « ان فى هذا التعريف شيئا أحبه كثيرا فهو كما نقول استعداد ولا يتصل بالفعل بقدر ما يتصل بالاستعداد : ولكن للأسف يا سيد آدمز - من المقصودون بكلمة التعساء ؟ صدقنى ان تعاسة البشر أغلبها من نسج الخيال . فمن البلاء وليس من الخير أن نسرى عنهم » . فأجاب آدمز : « من المؤكد يا سيدى أن الجوع والعطس والبرد والعري وأنواع البؤس الأخرى التى يعانى منها الفقراء لا يمكن أن تكون شرا خياليا » (١٧) .

ليس فى الحديث أى ارتجال ، ولقد سبق تقديم الموضوع من قبل بواسطة مسز تاوواوس Towhouse المريعة ، ذات الآراء القوية . فقد قالت « الاحسان العام ... الاحسان العام يعلمنا أن نعول الآخرين وعائلتنا . وأؤكد لك أننا أنا وأهلى لسنا على استعداد للافلاس بسبب احسانك » (١٨) .

ويعود للموضوع جوزف من جديد الذى يحدث نفسه (حتى يخلب آدمز النوم) مقارنا بين الاحسان والشرف .

والحديث مع بيتر باونس مثل يدب لبس فقط لقوة المناقشات عند فيلدنج ولكن لدقة جدله . اذ يبدأ باونس بتعريف نموذجى عقلانى فى ظاهره ومادى للاحسان . ولكن عند نهاية الحديث نكتشف ماديته كدشالية جوفاء (« ان تعاسة البشر أغلبها من نسج الخيال ») بينما

يبقى آدامز المثالي غير الواقعي ليؤكد واقعية الجوع والعطش والبرد والعري .

وهذا هو نوع البصيرة الباذلة الذي يتعدى مجرد التعاطف العلبى مع ما هو مهذب وكره ما هو رياءى ، وهو الذى يعطى رواية جوزيف أندروز نوعيتها . ولكن لا يجوز لنا ، فى نفس الوقت ، أن نبخس قيمة التهذيب العقلانى الشفاف والاهتمام الأخلاقى (رغم عدم دقته) الذى يؤسس رؤية فيلدنج . ففى الخلافات المستمرة فى رواية جوزيف أندروز حول موضوع الاحسان – وهى خلافات يواجهها دائما كل من جوزيف وآدامز المتعصب ، عامة لأنهم يغير مال ، من المشوق والمثير للانتباه أن الأشخاص غير الكرماء هم دائما العظماء والعصريون والشهوانيون والجشعون والخائفون والمنافقون – مسز سليبسلوب وميلاتها وبارسون نراليير Parson Trulliber – بينما الكرماء ينتمون للطبقة الوضيعة – التباع Postillion الذى يعطى جوزيف عباءته ، والجندى العادى الذى يسدد الفاتورة فى الحانة ، والفلاح الذى أدرك حقائق الدنيا . وإذا توقفتنا لتحليل الحس بالانسانية الكريمة المتغلغل فى روايات فيلدنج (وهو بعاء كل شئ الصفة السائدة فى كتبه) لوجدنا أنه ينبع لا من الطبقة الوادعة الغامضة غير المحددة ، بل من وعى اجتماعى وإدراك للناس فى منتهى التحديد . كما أنه ليس نتاج نظرة عاطفية – فالعامة فى روايات فيلدنج فى كثير من الأحيان قساة وأغبياء وجهلة . ولكنهم بشر وليسوا موضع احتقاره .

وتوضح رواية جوزيف أندروز بجلاء علاقة فيلدنج بالمدرسة البيكارية وذلك فى استعماله القصة الدخيلة interpolated tale : اذ يعطل السرد مرتين بينما يسرد شخص غير مهم قصة طويلة ليست لها علاقة واضحة بالرواية – وهى حيلة يستعملها كثيرا الكتاب البيكاريون . ولكن الحقيقة أن ليونورا (أولى هذه القصص) وقصة مسز ولسون يضيقان بالفعل للخطأ فى رواية جوزيف أندروز . وليست أى منهما مجرد قصة عرضية . والاقصصتان لا تؤديان فقط للمقارنة والتوازن بينهما ، بل ان كلا منهما تضيف تشكيلات للموضوعات الرئيسية فى الكتاب : التخيل والاحسان والحب . وليست قصة ليونورا مجرد محاضرة أخلاقية ساذجة عن العواقب السيئة لسلوك ليونورا ، بل ان الغرض الأساسى منها هو أن تتيح لفيلدنج التعاقب على عدم سلامة فكرة قصه كهذه . ففى قصة ليونورا توجد أنواع الساذجة الأخلاقية والفنية (بما فيها الخطابات الحمقاء ٠٠٠) التى نجدها فى رواية بامبلا ولا يقدمها فيلدنج لنا لنوافق عليها . (ففقرة مثل « تهذيب عقلك ٠٠٠ » التى تبدأ بها ردها على خطاب

هوراشيو Horatio العرامى المصطنع للغاية - تحمل كما ضخما من (السخرية) • وقصة ليونورا تؤكد الفسوق الأحق فى موقف بامبلا من الحب • وتضيق قصة مستر ويلسون جزءا أكبر للصورة اذ تعطيان شيئا عن عالم آل بوبى Booby يتعين ذكره من أجل نمط الرواية •

واذا كانت جوزيف أندروز مختلفة تماما عن جوناثان وايلد فان توم جونز Tom Jones تكاد تختلف بنفس القدر • وأكثر ما يسترعى الانتباه ، عند العودة لهذه الرواية هو كونها الى حد كبير كتاب غير نهائى وتجريبى للغاية • فبالرغم من كل الثقة بالنفس الظاهرة ، والسهولة التى يمارس بها فيلدنج دوره كمحرك للدمى ، والكفاءة الفائقة فى بناء الحبكة ، فانه يتحسس طريقه باستمرار لينتقل من أحد مستويات السرد الى مستوى آخر مستكشفا بارتجال امكانيات مجاله •

والانطباع الفورى عكس تجريبى - اذ يبدو فيلدنج متحكما فى الموقف الى حد بعيد - فالحبكة - كما قرر العديد من النقاد - معالجة بمنتهى المهارة وهى فى الواقع مهمة فيلدنج المسرحى المحترف الناجح من قبل • والعنصر الأساسى بقدر أكبر ، فى انطباع الاقتران ، هو طبيعة فلسفة فيلدنج المتشككة المتفائلة • فهو يذرع العالم بخطوات واسعة دائما فى تطلع ، وفى أحيان كثيرة باستياء ، ولكن دون الشعور أبدا بأساءة لا تمحى • وليست هذه المرة فلسفة بالمعنى الأكاديمى ولا هى بالتأكيد نظام ميتافيزيقى واع ، بل هى اتجاه عقلى وقبول لمستويات ومعالجات معينة • وفيلدنج مثل أغلب كتاب القرن الثامن عشر متأكد جدا من عالمه • وهو ليس مبالغاً فى التفاؤل ، بل هو واثق - واثق أن مشكلات المجتمع البشرى - أى مجتمعه هو - يمكن حلها وسوف تحل بالمشاعر الانسانية والعقل الراجح • وهذه الثقة الواسعة المتسامحة هى التى تعطى رواية توم جونز نغمتها الخاصة وهى أيضا التى (نشك أنها) تباعد بين أولئك النقاد الذين يقلون عن فيلدنج فى الثقة بالانسان الاجتماعى ، والذين يخطئون اذ يعتبرون تفاؤله تبليدا •

ويمكن عزل النغمة الارتجالية على أساس صدها عن انشغال فيلدنج الدائم بالمنهج : ما هى أفضل الطرق لكسب اهتمام القارئ ؟ وكيف يمكن عرض أحد الشخصوس على الصفحة ؟ وكيف يمكن تحقيق أى نوع من الشغف دون لعب حيلة على القارئ أو تزييف موقفه هو كمنفذ للعرض ، وعالم بكل شيء ؟ وهو يجد باستمرار أن تليفق حيكته يؤذى الشخصوس الذين أبدعهم • والحقيقة أن رواية توم جونز بها مبالغة فى الحبكة • اذ تحدث مشاهد لم تنشأ بالضرورة من الشخصية ولا من

الهدف - والشخص أنفسهم ليسوا أناسا بكل ما فى الكلمة من معنى - فأغلبهم شخص غير مجسدين ، يتبعون تقليد « مهزلة الأمزجة » Comedy of humours ، تلك النظرية المقيدة - بيد أنها سطحية - والمبنية على علم النفس الفسيولوجى الساذج للعصور الوسطى - ونفس اللغة التى يستعملها الأمزجة humours تستمر ، فيشار الى « بشرة » توم جونز عند مناقشة مغامراته العاطفية ، ويكشف اسم أولويردى Allworthy عن كفية ابداعه .

والقضية هنا ليست أن « تقليد الأمزجة » غير سليم ، بل أنه لا يفى تماما بمتطلبات فيلدنج الأوسع لتقديم صورة صادقة وواقعية للطبيعة البشرية . ويوجد فى رواية توم جونز أى كم من الحياة . ولكنه لا يقدم بأى نوع من النمساك بالتقليد . وبعض الأحداث درامية للغاية ، تتطور من خلال امكانياتها الذاتية ونتيجة لها ، مثل المشهد الذى تجد صوفيا فيه توم فى حجرة ليدى بيلاستون Bellaston ، وأحداث أخرى مثل الأخطاء فى الحانة ، كلها مجرد تلفيق لا قيمة لها سوى استغلال اللحظة الهزلية - وأحداث أخرى أيضا ، مثل مشاجرة مولى سيجاريم Molly Seagrim فى ساحة الكنيسة ، هى سرد واقعى يساهم فى بناء المنظر الشامل panorama الأكثر اتساعا ، ولكن القارئ لا يندمج فيه تماما . ويأتى ابداع الشخص كذا على مستويات متنوعة : فشخص أولويردى يكاد يكون شخصية مجازية allegorical يكاد يكون غير محدد كفرد ، أما سكوير Square وثواكام Thwackum فهما مثل « التسع قنينات » المرصصة بنظام يسهل الاطاحة بها - ومسر بليفيل Mrs Blifil شخصية وافية - وهى أساسا نموذج ، وليست معروضة بوضوح ولكن يمكن رؤيتها بدقة . وتوم ذاته وسكواير وسترن Squire Western غير دقيقين ولكنهما شخصان مكتملان ، وبارتريدج Partridge أكبر بكثير من الواقع ويكاد يكون قد أبدع وعرض بنظام مسرح المنوعات Music Hall الذى ظهر فيما بعد .

ورغم كل هذا فالرواية لها وحدة ونمط - وهو أمر يتعدى حبكتها المصطنعة والملفقة بعناية - ولو أنها غير رمزية بالمره .

ورواية توم جونز تعليق شامل Panoramic على انجلترا سنة ١٧٤٥ ، وهى قصة توم جونز وصوفيا وسترن . والذى يستولى على تعاطفنا فى هذه القصة (وهو أمر غريب جدا ، كما قد يظن المرء - لأن الكتابين فيما عدا ذلك مختلفان تماما) هو نفس ما يستولى على تعاطفنا لحساب كلاريسا . ذلك أن توم وصوفيا ، مثل كلاريسا ثائران ، يشوران

ضد المستويات العائلية السائدة والمحترمة فى مجتمع القرن الثامن عشر .
وبناء على هذه المستويات يتحتم على صوفيا أن تطيع والدها ، ويجب أن
يكون توم كما يعتبره بليفيل Blifil ، حداثا غير سرعى يجب وضعه
فى حيزه بحزم .

وحقيقى أن فيلدنج - لأغراض حبكة (ولبرضى الذوق التقليدى)
يجعل توم سيدا Gentleman رغم كل سىء ، ولكن هذا ليس مهما
حقا . والمهم بالفعل لأن كلا من حركة الأحداث كلها وبنية الكتاب تعتمد
عليه ، هو أن توم وصوفيا يحاربان المجتمع التقليدى مجسدا فى شخص
بليفيل ، وهما يحاربان بكل الوسائل - بما فى ذلك عند الضرورة المكلمات
والسيوف والمسدسات ، وبخلاف كلاريسا فهما ليسا سلبيين فى
صراعهما . وهذا هو السبب فى أن رواية توم جونز ليست مأساة بل
ملهاة . والذى يحوز قبولنا لنظرة فيلدنج الملهوية للحياة ليس النهاية
السعيدة الملفقة تقليديا ، بل هى الثقة التى نستشعرها طوال الرواية ،
بأن كلا من توم وصوفيا يستطيعان ، وحتما سينجحان فى ، التشبث
بموقفهما وتغييره . وبالطبع ليس هناك تناقض فى أن القارئ الذى يفتن
بمأساة كلاريسا لابد وأن يقتنع بملهاة توم جونز . فالمأساة والملهاة -
حتى فى موقف بعينه ليستا ما نعتين كلا منهما للأخرى .

وصراع توم وصوفيا ضد بليفيل وكل ما يمثلته يسهل لب الرواية :
فالوغد فى توم جونز ليس أولويردى الذى تبدو مستوياته قاصرة ولكنه
يخدع بمهارة ، ولا هو الأبله العجوز سكووير ويسترن الذى يبرع الكاتب
فى عرضه ، بل هو بليفيل . والواقع أن ضعف كل من أولويردى وويسترن
يرجع الى أنهما يخدعان من بليفيل الذى يقبلانه على مطهره . وبليفيل
« الواعى الحريص الورع » هو فى الواقع خائن فاسق منافق وأنانى
للمغاية . فمنذ اللحظة التى يخون فيها بلاك جورج ، الذى كان توم قد
حماه بكذبة بيضاء ، تثبت نوعية بليفيل بوضوح - وهو دائما فى جانب
الحشمة التقليدية . وهو صديق (ولهذا مغراه) لكل من سكوير وثواكام
بالرغم من عدم نكافؤهما المنطقى . وعندما تنهرم خططه المهلكة ، التى
تتركز على اهتمام طبقة الحكام السائدة بفضل الأملاك والزيجات
« الجيدة » ، نجد وصف فيلدنج له ذا مغزى :

« استلقى على فراشه ، حيث رقد مستسلما لليأس ، وغارقا فى
دموعه ، التى لم تكن من ذلك النوع الذى ينهمر من الأسف العميق ،
ويغسل الذنوب من عقول أرغمت فجأة ودون وعى على ارتكابها مجافية
مبادئها ، كما يحدث أحيانا ، حتى للناس الطيبين ، بسبب ضعف البشر ،
لا لقد كانت من النوع الذى يذرفه اللص الخائف فى عربته ، وهى فى

الواقع نتيجة لذلك الاهتمام الذى يندر أن يتجرد أكثر الناس همجية من الشعور به نحو أنفسهم » .

ويجيد هذا أذهاننا ربما عما لنا الى رواية **جوناثان وايلد** وليس ذلك مجرد صدفة . فمن المجدى أن نتذكر أن ضعف رواية **جوناثان وايلد** يكمن فى شخص هارتفري Heartfree وأن قوة **توم جونز** تأتي بدرجة كبيرة من شخص **توم** . ذلك أن **توم** على عكس هارتفري لا يخاف أن يحارب ، وإذا لزم الأمر ، لا يتورع عن الكذب ، ويملك كل الروح والحيوية التى تعوز هارتفري ، وفى دوره تصبح كل ايجابيات فيلدنج أكثر صلابة وأشمل تحقيقا . والايجابية الغالبة فى **توم** هى التلقائية . فهو يتصرف بطبيعته دون تكلف ، ولذلك فان التجاوزات التى تقوده اليها غرائزه الحيوانية تغتفر . وتوجد هنا حلقة اتصال هامة بتلك الشخصية المتكررة فى القرن الثامن عشر ، « الهمجي النبيل » Thonoble savage (الذى تلمحه مسز هارتفري فى أفريقيا) وهو شخصية تتحول بعد فترة الى « رجل الطبيعة » natural man لدى كل من روسو Rousseau والرومانسيين the Romantics (ورواية مسز انشبالد Mrs Inchbald **الطبيعة والفن** تشكل حلقة اتصال هنا) .

« والرجل الطبيعي » (الذى يحذر من « عصر ذهبي ») والهمجي النبيل ، كلاهما بالطبع مثل عاطفية ، ولكنهما ، بالرغم من ذلك ، يلعبان دورا هاما ، فى صراع رجل القرن الثامن عشر لتحرير نفسه من نقائص المادية الآلية وعواقب نظام المجتمع الطبقي . وهما فكرتان قويتان لأنهما تعارضان الرؤية الجامدة للعالم لدى الطبقة الحاكمة فى القرن الثامن عشر . وتكمن قوتها فى تأكيدهما الثورى لمقدرة الطبيعة البشرية على تغيير نفسها والعالم ، ويكمن ضعفهما فى الطبيعة المثالية لهذا التأكيد ،

ونواحي القوة والضعف فى ابداع فيلدنج لتوم جونز لها نفس هذه الصفات . فالقوة تكمن فى حبوية ردود فعل **توم** وتلقائيتها ، وفى ضعف عنصر المثالية المرتبطة بثقة فيلدنج البسيطة فى قيم القلب . وبعد كل شيء ، أليس **توم** مستعدا أكثر من اللازم لنفض يديه من مولى سباجريم ؟ ألا تنشأ عدم اللباقة هنا من عدم الرغبة فى تقييم التلقائية أخلاقيا فى حدود موقف اجتماعى معين ؟ والأهم من ذلك - هل يمكن لزيعة سعيدة واحدة تبرير عالم يحكم المسكن فيه أمثال بلفيل المغرور ؟ وهل أسلحة **توم** وصوفيا أسلحة كافية ؟

ورغم كل هذا - فان القصة الرئيسية ل**توم** وصوفيا هى التى تعبر أحسن تعبير وبشكل ملموس عن رؤية الحياة التى يهتم فيلدنج بتقديمها

فى روايته (وربما يجب القول بأننا ، نتيجة لتأثير قصة توم وصوفيا وشرعيتها) ، ومع ذلك فنحن لا تقترب كثيرا من توم وصوفيا - أذ يحفظ بهما فيلدنج على بعد منا عن قصد ، فالبداية التهمكية لوصف صوفيا ١٩ هى فى الواقع تحايل لعدم وصفها • وبعد ذلك يكتب فيلدنج عن بطلته فى الرواية ما يلى :

« أما عن الحالة الراهنة لذهنها ، فسأتبع قاعدة لهوارس Horace بألا أحاول وصفها لياس من النجاح • وأغلب قرائى يستطيعون التكهّن بصورتها لأنفسهم والقليلون الذين لا يمكنهم ذلك سيعجزون عن فهم الصورة أو على الأقل سينكرون صدقها اذا رسمتها بهذه الاجادة » ٢٠ •

وهذا الرفض المتعمد من فيلدنج لوضعنا بالقرب من شخصه - بحيث يميل أغلب الوقت لأن يصف بدل أن يقدم موقفا ما - لا يمكن التخلص منه ببساطة على أنه قصور فى فن فيلدنج - اذ هو على العكس أساسى لمنهجه الملهوى - فهو يطالب القارئ بأن يستعرض الحياة بدلا من ممارستها • وهكذا يميل دائما لمعالجة موقف معين عن طريق التعليق العام • ومن هنا تأتى الصفة المميزة لأسلوبه (*) الذى تغطي عليه الأسماء المجردة التى تعهم السرد ، وتزيح المشاعر المحددة بعيدا ، ومع ذلك فلأن المواقف الاجتماعية لفيلدنج نفسه (وبناء عليها لغته) مفعمة بالأمان والثقة ، فانها تثير تجاوبا محدودا للغاية ، ولو أنه بطبيعة الحال ليس تجاوبا حميما • وهو مهتم فى المقام الأول بالمجتمع الانجليزى العريض لا بالطبيعة المحددة لشعور الشخص كفراد • وبين هذه البانوراما العريضة هذا الاهتمام العام ، وبين أنفسنا يقف فيلدنج نفسه (أكبر حجما وأكثر الحاحا من أى الشخص الذى أبدعها) ليوجه انتباهنا ويتحكم فى ردود فعلنا ، ويفرض النمط • ولقد أوضح هنرى جيمز بطريقة رائعة - رغم أنه من أبعد الروائيين عن فيلدنج فى المنهج ووجهة النظر - (أوضح) النقطة الأساسية :

« حقا ان بطل فيلدنج فى روايته توم جونز متحيز بدرجة دقيقة وحميمة على غرار ما يمكن أن يتعرض له شاب يتمتع بالصحة والحيوية ويفتقر للتصور • والأمر الذى يجب تقريره - فى كل الاحتمالات - هو

(*) مثال ؛ ولذلك فبعد أن ازال الزواح كل هذه الدوافع ، سئم هذا التواضع وبدأ يعامل آراء زوجته بتلك العطرسة والوقاحة التى لا يجيد ادائها سوى أولئك الذين يستحقون بعض الاحتقار ، والتى يتحملها فقط أولئك الذين لا يستحقون الاحتقار » (الكتاب الثانى ، الفصل السابع)

أن شعوره بالحيرة يؤثر على المستوى الملهوى كليا وليس على المستوى. المأساوى اطلاقا . ذلك أن له قدرا كبيرا من « الحيوية » يكاد يصل به ، لأجل تأثير الملهاة وتطبيقي النقد - الى مستوى من له عقل - أى من تكون له ردود فعل ووعى كامل - يضاف الى ذلك ما مؤلفه - ذى الادراك الرائع - من سعة فى التفكير من أجله ومن حوله حتى لنراه من خلال الجو المصقول من وعظ فيلدنج القديم ومزاحه الرقيق القديم وأسلوبه الرقيق القديم - وكلها فى الواقع تكبر كل شخص وكل شيء وتجعله هاما بطريقة ما » ٢١ .



ان رواية ترويسترام شماندى Tristram Shandy (التى نشرت بين سنة ١٧٥٩ - سنة ١٧٦٧) عمل فردى لاعتبارات عديدة ، وغريب الأطوار لدرجة أنه يمكن اعتبارها غير ذات مكان مكمل فى تطور فن الرواية . وحقيقة أن ميلاد البطل فى روايات قليلة يستغرق ثلاثة أجزاء - وقد يترك البطل نهائيا قبل سن المراهقة ، ولكن روايات قليلة أخرى - فى نفس الوقت - تتخذ كأحد موضوعاتها الرئيسية المؤثرات (قبل ميلاده وبعده) التى تقرر أخلاق النسخ الرئيسى (ولو أنها تصلح كغيرها موضوعا معقولا كإى موضوع آخر لرواية ما) .

وحقيقى أيضا أنه فى قليل من الروايات الأخرى - قبل القرن العشرين على أى حال - تشكل الانحرافات عن الخط الرئيسى digressions الجزء الأكبر من القصة - ولكن الإشارة - فى نفس الوقت - الى منهج ستيرن Sterne على أنه انحرافى digressive يقودنا كما يؤكد هو لاغفال أغلب أهداف الكتاب . فرواية ترويسترام شماندى ليست بدون خطة - ولا يمكن فى الواقع فصل الاستطراد والتعريب عن التقدم الى الأمام . وإذا كان التقدم للأمام متعرجا أو منحرفا أو مشبها . فهكذا - يؤكد ستيرن - تسير الحياة نفسها أو على الأقل الجانب المعين منها الذى يهتم بتصويره .

كما أن ترويسترام شماندى ليست بعيدة كثيرا عن التقليد الروائى فى القرن الثامن عشر (اذا أمكن اطلاق الكلمة على مجموعة من الأعمال التجريبية tentative) كما قد يبدو لأول وهلة . فدين ستيرن Sterne للكاتب رابليه Rabelais ، واضح وضوح دين فيلدنج للكاتب سيرفانتيس . ولو أننا نعرف لأول وهلة بأن نغمته مختلفة تماما (وبميلها للضحك

المكبوت) تأتى أقل رجولة بدرجة واضحة • وهذه السمة فى سترين - المهذار ، متسلف المجتمع ، وهو يحاول جاهدا التوافق مع المجتمع الأرستوقراطى - التى لن أتصدى لمناقشتها - موجودة بالفعل ، وقد قيل عنها الكثير ، ولكنها لا يجوز أن تصرف تفكيرنا عن قيمة عمله وسحره الحقيقى • والموضوع الرئيسى فى **تريسترام شاندى** كما قرر مستر جفرسون من قبل ، « يمكن رؤيته كصدام ملهاوى بين عالم التعلم وعالم شئون البشر » (*) • ولسنا فى حاجة لتأكيد العلاقة بين هذه الرواية (ولا نعلم دينا مقصودا) ورواية **جوزيف اندروز** وبالتالى لرواية دون كيشوت • فاندسغال مستر شاندى المقلق بالنعلم المجرد - ما وراء الطبيعة ، والقانونى والوظائف physiological واللغوى ٠٠٠ والعلوم العسكرية - هى كلها فى نفس خط فروسية كيشوت وانهاك يارسون آدامز فى الآداب الكلاسيكية • وهى تتخذ مغزى مماثلا فى نمط كتاب سترين - فجميعها دائما متعارضة مع الواقع •

وقد أوضح مستر جيفرسون أنه فى كل مرحلة من **تريسترام شاندى** تكون المحن التى يتقرر بها مستقبل تريسترام اما نتائج فعلية للعبة الحصان Hobbyhorses واما مستغفه من حقائق قوية تتحدى نظريات مستر شاندى المحبوبة • وفى نفس لحظة الانجاب تنشئت ثقة مستر شاندى الطبيعية وفوق الطبيعية بفعل سؤال زوجته الواقعى عن ملء الساعة • ويؤدى التقيد الحرفى بالقانون الى كون مستر شاندى مولودا فى الريف وبالتالى الى دكتور سلوب Dr. Slop وبالتالى الى مأساة أفه • ومن خلال عناد الحياة تستحيل نظرية شاندى المتقنة عن الأسماء الى لا شيء • فاسم تريسترام هو أسوأ الأسماء الممكنة • وسقوط اطار النافذة بسبب احتياج العم توبى للرصاص لتماثيله الصغيرة (وارضاء تريم الأمين له بكل ما فى وسعه) ليس فقط ضربة أخرى قاصمة لآمال البطل الشاب ، بل انه يضيف حدة خاصة • • • • • ولبحوث مستر شاندى (المتضمنة تحقيقا كاملا فى حجرة الملابس لدى القدماء) عن مسألة السراويل •

ويلاحظ أن التعلم الحرفى الذى يشكل كما نرى الأضحوكة وبالفعل القوة الدافعة المضادة لرواية **تريسترام شاندى** ليس مجرد أى تعلم ، أو أى اهتمام بالنظريات • حقيقة أن بعض تأثر الكتاب يمكن تحقيقه عن

(*) أود أن أقرر دينى الخاص - فى هذا الجزء - لحادثائى مع مستر د' و جيفرسون Dr. W. Jefferson ، ولقالته عن « رواية تريسترام شاندى وتقليد الفكر المتعلم » - (مقالات فى النقد الحرة الأول - رقم ٣) •

طريق أى مقاومة بين النظرية والتطبيق ، وأن أحد مستويات إعجابنا به يأتي من استشعاره باستحصاء الحياة وصعوبة وضع النظريات المناسبة عن أى شيء له مثل تعقيد الحقائق المتعددة للحياة الفعلية ، ولكن كتاب ستيرن يعتمد فى النهاية على أقل قدر من التصميمات ، ولا نستطيع استخلاص المبادئ التى يتضمنها إلا بصعوبة جمة . وهكذا فوصفه كنقد مستمر لموضوع التناقض بين النظرية والتطبيق - ولو أنه حقيقى الى حد ما - لا يوصلنا بطريقة مناسبة لصفته الأساسية وهى أنه صلب ومحدد للغاية .

ذلك أن « عالم التعلم » عند ستيرن ليس ببساطة كما افترض أحيانا مجرد العالم الفاسفى عند لوك Locke وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر . فلا شك أن ستيرن الذى كان غارقا لأذنيه فى فلسفة لوك قد استثمر بالفعل - وبأقصى درجات التأثير - نظرية لوك عن تداعى الأفكار . ومن الممكن أن نرى هذه النظرية كأساس ليس فقط لتعريجاته واستطراداته فى رواية تريسترام شاندى - بل لقدر كبير من أدب مجرى الوعى ، Stream of Consciousness الحديث . ولكن المبالغة فى تبسيط دين ستيرن للفيلسوف لوك من شأنها المخاطرة بإغفال الكثير من موضوعات الكتاب . ذلك أنه يوجد فى رواية تريسترام شاندى توتر مستمر ودقيق بين ما يمكن وصفه بالحس السليم للمستنيرين فى القرن الثامن عشر والتقليد السكولاستى Scholastic tradition العديم فى عالم العصور الوسطى .

والنكات فى رواية تريسترام شاندى يمكن تعقلها أو ادراكها على أساس علاقتها بالتقليد السكولاستى ، ويكمن السبب فى ذلك فى العادات الفكرية لما قبل عهد العلم . ولقد وصف هوانجتهيد White head المرحلة الأخيرة للفكر السكولاستى كمرحلة من « التعقل غير المقيد » مشيرا الى حريته فى التأمل المجرد غير المكبوح بالنظام الذى فرضه المنهج العلمى فيما بعد . ويستغل هذه الحرية الفكر السكولاستى - ونجد له أمثلة فى أجزاء من أعمال رابليه وفى قصائد الشعاعر دون Donne الأكثر ميثافيزيقية Metaphysical وذلك باستعمال أفكار العلماء بمهارة لاغراض غير مألوفة . وينتمى ستيرن باصالة الى هذا التقليد (ومثله فى ذلك سويغت كمؤلف لرواية قصة حوض A. Tale of a Tub) وذلك بقدر ما يكون التناول الطيع للأفكار فى خدمة البلاغة واحدا من صفاته الرئيسية - وهى نقطة لا يجوز تعميمها بحقيقة أن الأفكار ليست سكولاستية ولكنها تشمل أفكار العلميين والفلاسفة المحدثين . وهو يختلف فى الروح عن غيره من كتاب القرن الثامن

عشر الذين تأثروا بأراءه، لوك كما يختلف عن لوك ذاته - في أنه يجد في أفكاره فرصة لممارسة التخيل .

وفي نطاق نظام التعلم القديم - كما تصوره أعمال سيرتوماس براون Sir Thomas Brown - لم تكن في الكون معضلات لا يستطيع الهاوى المتبحر في المعرفة معالجتها ، محاجيا بالمبادئ المجردة ومستشهدا بالعديد من المراجع التقليدية المدونة عادة في قوائم مهيبة . ومن الخطأ افتراض أن هذه العقلية قد تلاشت مع أول جيل أو جيلين من العلم الجديد . فمستر شباندى الذي يجسدها بدقة يمثل ما كان يعتبر بلا شك لا عسري (ولكن ليس منتهيا تماما في منتصف القرن الثامن عشر) . وكان ستيرن يكتب عن عادات ذهنية مألوفة له انسانا رغم كل ما فيها من تطرف . ولهذا السبب لا نجد شيئا غير مشوق في رواية **تريسترام شاندي** . فنحن نستشعر قوة لعبة الحصان Hobby Horses في نفيس الوقت الذي نستشعر فيه سخافتها . ومثل كل الناقدين التهميين المجيدين يشعر ستيرن على مستوى معين بأعمق درجات التعاطف ، بل انه يشارك بالفعل في الاتجاهات التي ينتقدها .

وهذا ، إذن ، أحد عناصر رواية **تريسترام شاندي** - تلك المعالجة التهمية لطريقة تفكير بالية - وهو الوجه الذي يكشف عن رواية ستيرن لا علي أنها مجرد تطلع خاص بل على أنها لا خيالية ، واسهام نحو أدب أكثر واقعية وأكثر اشباعا . ويرتبط ارتباطا وثيقا بهذا نجاح ستيرن في الوصول لأعماق معينة في التجربة الإنسانية - (أعماق) استعصت علي روائيين سابقين . وأفضل وسيلة لتصوير هذا النجاح هي اقتباس فقرة عن وصول خبر وفاة السيد بوبي Mr. Bobby :

« صباح أوباديا Obadeia : لقد مات سيدي الشيباب في لندن - وأول ما تبادر لذهن سوزانا نتيجة لصيحة أوباديا قبيص نوم أمي السنتان الأخضر الذي كان قد نظف مرتين - ويحق للفيلسوف لوك ان يكتب فصيلا عن عدم كفاءة الكلمات - وردت سوزانا « واذن يجب علينا جميعا أن نلبس ثياب الحداد - ولكن - لاحظ للمرة الثانية أن كلمة الحداد - بالرغم من أن سوزانا استعملتها بنفسها - قد أخفقت أيضا في إداء دورها ، اذ لم تشر فكرة واحدة تصطبغ باللون الرمادي أو الأسود - اذ كان كل شيء أخضر ومازال قبيص النوم الساتان الأخضر معلقا هناك . »

« وصاحت سوزانا : سيكون هذا سببا في وفاة سيدتي المسكينة - وتبع ذلك دولا ب كامل بملابس والدتي - ياله من موكب ! ثوبها الأحمر

والبر تغالى والحرير الأطلس الأصفر والأبيض ونوبها « التافتا » البنى -
وطواقيها المفواة بالنطريز ، وملابس نومها وقمصانها الداخلية المريحة -
لم تترك هدمة واحدة - وقالت سوزانا « لا - لن ننظر ثانية الى أعلا » .
كانت لنا خادمة بدينة بلهاء - أعتقد أن والدى احتفظ بها لبساطتها ،
وكانت تعانى طول الخريف من داء الاستسقاء . قال أوباديا لقد مات ،
وقالت الخادمة الحذقاء : لقد مات بالتأكيد ! ولم أمت أنا . فصاحت
سوزانا توجد هنا أخبار محزنة يا تريم - صاحت وهى تمسح دموعها
عندما خطا تريم Trim الى داخل المطبخ - لقد مات مستر بوبى ودفن .
وكان الدفن اضافة من سوزانا - سيحتتم علينا جميعا أن نلبس الحداد .
وقال تريم أتعشم غير ذلك - فصاحت سوزانا بجديّة - انت تتعشم غير
ذلك ! - لم تصل فكرة الحداد الى عقل تريم كما حدث لدى سوزانا -
وقال تريم موضعا حديثه : أتعشم من الله ألا يكون الخير صادقا -
فرد أوباديا : لقد سمعت قراءة الخطاب بأذن ذاتها - وسيكون علينا عمل
شاق هو ازالة الحشائش من المستنقع . فقالت سوزانا : أوه - لقد مات
بالأكيد - وأضافت الخادمة « بالتأكيد بقدر ما أنا حية » .

وقال تريم متنهدا - أنا أبكيه بقلبي وروحي - المخلوق المسكين -
الولد المسكين - السيد المسكين - وقال سائق العربّة - لقد كان حيا فى
عيد العنصرة الماضى - فصاح تريم وهو يمد ذراعه الأيمن ويشخذ فجأة نفس
الوضع الذى يقرأ فيه خطبة الوعظ - العنصرة ! والاسفاه - ما قيمة يوم
العنصرة - يا جوناثان (اذ كان هذا اسم السائق) أو يوم الاعتراف .
أو أى موسم أو وقت مضى - بالنسبة لهذا الحادث ؟ ألسنا نحن هنا الآن ؟
واستطرد العريف (وهو يضرب طرف عصاه رأسيا على الأرض ليوبخى
بالصحة والاستفراغ) وسوف نرحل فى لحظة ! قالها وهو يلقي بقبعته
على الأرض) فانفجرت سوزانا فى فيض من الدموع قائلة : لقد كان
مؤثرا للغاية - نحن لسنا معدومي الاحساس . فتجاوب معها الجميع :
جوناثان وأوباديا ومساعدة الطاهى - حتى الخادمة الحذقاء البدينة التى
كانت وقتها تجلى طاسة سمك على ركبتيها - تحركت هى أيضا وتزاحم
كل المطبخ حول العريف « ٢٣ » .

وهذا ليس فقط مسرحا هزليا بارعا بل انه مشهد بالحركات وزدود
الفعل المتتالية للعديد من الشخصوص المقارنة والمتجمعة والمتداخلة ، بل
انه يؤدى مالا يستطبع المسرح أداءه اطلاقا : فهذا الثوب الستان الأخضر
يتعدى ما يصل اليه المسرح أو ديفو أو فيلدنج . وبواسطته (وهو فقط
مثال بسيط لما يحققه ستيرن على الدوام) تظهر امكانيات جديدة فى فن

الرواية • ففي رواية **تريسترام شاندى** يبدأ التنسكك فى الافتراض المتضمن فى عمل فيلدنج - بإمكان وصف الشخص بتعبيرات ذات بعدين - ذلك أن ستيرن فى استسجاره لغير المتوقع فى الحياة يرى نسيج التجارب كشيء أكثر عمقا وأكثر تعقيدا وأقل يسرا فى تصويره عما كنتف عنه سابقوه بمن فيهم ريتسارد سون • فهو يسنكشف امكانيات اللغة بدقة جديدة وجراة جديدة (تحت اشراف شبح رايبيله) : غموض الكلمات والابتكار الجريء • والجملة التى تتلاشى وانت ترفع صوتك : « أى جيوش هائلة تلك التى كانت لك فى فلاندرز Flanders ! » •

ولا تجوز المبالغة فى جداوته - فكتب من ميزات رواية **تريسترام شاندى** هى مجرد ايجاءات أو تلميحات لبصيرة مستقبلية • وهناك الكثير من التجاوزات والتفاهات • ولكنه مع ذلك كتاب عظيم - كتاب يمكن أن نستمتع بتفاصيله باستمرار حتى ولو كان تأثيره الكلى دون الاشباع • وهو كتاب أضاف بتوسيع وتشابك الكثير الى مجال وامكانيات الرواية الانجليزية •

القسم الثالث

القرن التاسع عشر

١ - مقدمة

اننا اذ نقول ان جين أوستن Jane Austen هي الأخيرة في القرن الثامن عشر نقرر حقائق أبعد من « كلاسيكية » أسلوبها ، ذلك ان جين أوستن تنتمي للقرن الثامن عشر على أساس أن عالمها مازال العالم الذي نشأ نتيجة للثورة الانجليزية في القرن السابع عشر . وقد قرر الأستاذ جورج لوكاش George Lucacs في كتابه دراسات في الواقعية الأوروبية ما يلي :

« لقد عاش كبار روائي القرن الثامن عشر الانجليز فترة ما بعد الثورة ، فأعطى ذلك أعمالهم مناخا من الاستقرار والأمان ، كما أعطاهم قدرا معيناً من الإستكفاء وقصر النظر » .

وهذا المناخ من الاستقرار والأمان تشابك فيه جين أوستن بالتأكيد ، فالتوجه الواقعي المتغلغل في رواياتها هو امتداد وتهذيب للتوجه للفضول الموضوعي المنظم ، الذي لاحظناه كنتيجة جانبية للثورة البورجوازية وهو السمة التي تشكل أساس رواية القرن الثامن عشر .

ولكن بفدوم جين أوستن كان عالم القرن الثامن عشر - ذلك المجتمع الآمن ظاهرياً ويحكمه تحالف مستنير ذاتياً من مالك الأرض الأرستوقراطي والسيد التجارى ، (كان) قد ولى تقريباً بينما الانقلاب الصناعى يتقدم ، وتصعد للصدارة طبقة جديدة ذات سطوة هائلة - هي طبقة الرأسماليين

الصناعيين . وعالم القرن التاسع عشر عالم يقل كثيرا فى مسالته للفن
بأنواعه عن عالم القرن الثامن عشر .

ومن المهم اذا أردنا فهم طبيعة أدب هذه الحقبة ان نؤكد كيف كان
أمتثال مستر باوندرى Mr Bunderby الذين لعبوا دورا حيويا فى تكوين
العالم الفيكتورى (كانوا) يقاومون الفن بمرارة ، وكيف حاولوا باخلاص
أن يهملوا من شأنه . وبدء بالمنفعيين Utilitarians الذين فضلوا
« البونيز » Pushpin على السعر ، ووصلوا الى الرجال ذوى الوجوه الحامدة
الذين راقبهم كينر Keynes وهم يتفاوضون على معاهدة فرساي ، كان
البورجوازيون الصناعيون كطبعة (ولا فنى طبعا أولئك الأفراد المستنيرين
الذين قاوموا هذا التيار) يكرهون ويخشون الايحاءات بأى جهد فنى يتسم
بالواقعية والتماسك .

وفى خلال القرن كله ، بدءا بأيام كاسلرى Gastlercagh للشاعر شيللى
Shelly، ووصولاً لأيام جراد جرايند Gradgrind لديكنز الى انتصار
الفيليبستينيين Philistines لماثيو آرنولد Mathew Arnold ، كان لابد
للكتاب المخلصين أن يشعروا بنفور عميق من المبادئ المؤسسة للمجتمع
الذى عاشوا فيه ومن علاقاته الملتوية .

ولهذا السبب فالروايات العظيمة بعد جين أوستن فى القرن التاسع
عشر هى كلها مع اختلاف اتجاهاتها - روايات تمرد .

وكانت مهمة الروائيين - كما كانت من قبل دائما - أن يحققوا
الواقعية ، وأن يقرروا . (بأى من التجديدات فى الشكل والبناء الواجب
اكتشافها) حقيقة الحياة كما كانت تواجههم . ولكن لتحقيق ذلك وللتوغل
فى بناء الانسانية المركب ، والمشاعر الزائفة التى قضت على وعى العالم
الرأسمالى - كان لابد أن يصبح (الروائى) متمردا .

وكان الكثير من التمرد الأدبى فى القرن التاسع عشر من النوع الفردى
البحث وغير المؤثر . فقد شجع من فى السلطة بطريق غير مباشر وبالتلميح
فكرة أن الفنان مهووس a crank وهم يعلمون جيدا أن حالات وفيات
ساكنى حجرة السطوح garret والتسبب البوهيمى والفن من أجل الفن
اذ تكون مشحونة ببريق مغر تترك البنية الأساسية لمجتمعهم دون مساس .
باستثناء القليل من الصور الوقحة على الجدران . ومن هنا جاء الحط
من قدر الفن على يد « محكمى الذوق » كخليط لطيف من العصبية والملاحاة ،

شعر سوينبيرن Swinburne وروايات مسز هنرى وود Mrs Henry wood .
وقد رفع قدر الفن الوضعي ، وعومل العمل العظيم بطريقة أخفت عظمتها .
فغدا ديكنز مبدعا لسخن ممتعة ، ورواية مرتفعات واذرنج
Wuthering Heights فصه ريفية رومانسية .

كان الروائيون العظام متمردين وكان مقياس عظمتهم متمشيا مع درجة
ونبات تمردهم . ولم يكن هذا بالطبع تمردا واعيا أو فكريا دائما ، وكان
فى النادر مؤسسا على أى نوع من التحليل الاجتماعى . بل لقد كان
تمردا للروح والوعى الكلى . وكان فقط فى أغلب الأحيان ينعكس بطريقة
غير مباشرة على الحياة التى عاشها الكتاب . فقد استشعر كل من اميلى
برونته Emily Brontë وهنرى جيمز « و جوزيف كونراد » ،
الذين بدأوا ظاهريا متمشين مع المستويات المقبولة فى عصرهم (استشعروا)
بنفس درجة العمق التى استشعر بها المتطرفون أمثال ديكنز وجورج اليوت
George Eliot وصامويل باطلر Samuel Butler الحط من شأن الحياة
الانسانية فى المجتمع الفيكتورى . ففى خطاب مؤثر محرز فى اليوم الثانى
لاندلاع الحرب العالمية الأولى (اليوم الذى اختتم فيه القرن التاسع عشر
كحقبة اجتماعية) كتب هنرى جيمز المسن المرهق ، الذى كان يمثل ، الى
حد كبير فى عادات حياته وتفكيره ، السيد المنتمى للطبقة المتوسطة العليا
(كتب بأسلوبه الذى يدل على أعظم مشاعر العذاب) :

« كيف يمكن لما يجرى الآن ألا يشكّل سوادا هائلا مريعا ؟ ان اندفاع
المدنية بتهور الى هذه الهوة الدموية المظلمة نتيجة النزعة الطائشة لهنذين
الحاكمين المستبدين سيئى السمعة لكفيل باضاعة كل العهد الطويل الذى
كنا قد افترضنا فيه أن العالم يتحسن تدريجيا - مهما تكن درجة بطئه
- لدرجة أن الاضطرار لاعتباره كله الآن نتاجا لما كانت تفعله وتقصده كل
السنين الغادرة (انه) لأكثر مأساوية مما يمكن للكلمات الاعراب عنه » ٢ .

والقسم التالى لا يدعى - طبعا - معالجة كاملة ولا ملائمة للرواية
الانجليزية فى القرن التاسع عشر - فقد استبعدت تماما شخصيات هامة
تاريخيا مثل بالوار ليتون Bulwer Lytton وميريديث Meredith .
وكان بوى أن يتسع الحيز لتصوير موضوعات مثل - لماذا يعتبر ترولوب
Trollop كاتباً أقل مستوى من جورج اليوت مثلا . وفى المقالات التالية
هناك محاولة لتقييم الصفات المعينة لعدد من الروايات المتفرقة ، والايحاء

باتجاه بعض مساهماته مؤلفيها في الفن الروائي * ومع الارضية التي
أعلنتها أتعشم ألا تبدو الروايات متفرقة أو منجزة كما قد يتبادر للذهن
لأول وهلة ، فهي مترابطة - لا بسهولة ولا ببساطة - بفعل التاريخ وكفاح
الروائيين الفرديين - وهم أنفسهم شيوخ في التاريخ - نحو تشكيل فن
حيوي وأمين من الوعي المتراكم لعصرهم *

٢ - جين أوستن : اما (١٨١٦) *

« ان موضوعي الهام هو تلك الامور الصغيرة التي هي أهم من الامور الكبيرة لأنها هي التي تشكل الحياة . ويبدو أن الامور الكبيرة لا تفعل ذلك ولعل هذا من حسن الطالع . » ١ .

(Compton Burnett : A Family and a Fortune)

ان موضوع رواية اما هو الزواج - وعرض القضية بهذه الكيفية قد يبدو غير مناسب بدرجة مضحكة لأننا نشعر غريزيا - أن رواية اما ليست عن أى شيء يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة . ومع ذلك فمن المستحسن البدء بالاصرار على أن هذه الرواية لها موضوع . ذلك أنه لم يعد هناك (خاصة بعد مقال مسز ليفيز (١)) أى عذر لاعتبار جين أوستن عبقرية فطرية أو حتى عمة طيبة لديها نزعة لسرد بعض القصص التي استثمرت بطريقة أو بأخرى جذابة للقارئ . لقد كانت روائية جادة وواعية ، مستغرقة كلياً في فنها ، تتصارع مع معضلاته وتشكل ونعيد تشكيل مادتها ، وتحول روايات كاملة من قالب المراسلة الى السرد وتخزن مادتها باقتصاد دقيق . وكان لها اهتمام الفنان الكبير بالقالب والعرض . فليس في عملها أى تهاون (*) .

ان رواية اما تدور حول الزواج ، فهي تبدأ بريجة « مسز تيلور Mrs Taylor وننتهي بثلاث زيجات أخرى وتأخذ في الاعتبار - في سياقها زيجتين آخرين . والموضوع هو « الزواج » ولكن ليس الزواج ككلمة مجردة . فلا يوجد هنا أى عنصر من عناصر القصة الواعظة Moral fable والواقع أن من الصعب أن نتخيل الموضوع الا في تعبيره المتناسك ، الذي هو الحكمة . واذا كنا نصر على أن موضوع رواية اما هام فليس ذلك في

(*) لقد أكدت مسز ليفيز كذلك - الدور القوي الذي تلعبه روايات جين أوستن في شن حرب واعية ضد القصة التخيلية . فقد فعلت بالنسبة للقصة التخيلية المعاصرة لها (سواء العائلية للكاتبة فاني بيرني Fanny Burney أو القوطية Gothic لمسز رادكليف Mrs Radcliffe) ما كان سير فانتيسن قد فعله في عصره : وان رواية الكبرياء والاتعاض رواية مضادة لرواية سيسيليا Cecily. قدر ما كانت رواية نورثانجر آبي Northanger Abbey مضادة لرواية يودولفو Udolpho .

سبيل القول ان الرواية يمكن فراءتها بنفس أسس قراءة رواية **جونانان** وايلد - بل لتقاوم الميل لمعالجة الحبكة أو القصة على أنها مكتفية اكتفاء دافيا .
واذا لم يكن مناسباً تماماً أن نقرر أن **اما** عن الزواج فليس مناسباً أيضاً أن نقرر أنها عن **اما** .

والذى يجدر تأكيده هو ما يتصف به الكتاب من تماسك - فليست لدينا أية شكوك أساسية بالنسبة لرواية **اما** . فهي هناك - كيان عضوى حى ، وهى تبقى على مر الزمن فى ذبذبات كيانها ذاته . وفى رواية **كلاريسا** يتكرر نقل انتباهنا فى اتجاه معين - لا لأنه يجب توجيهنا كذلك، بل لأن ريتشارد سون يريد اعطاء القارئ شعوراً رائعاً ، وفى رواية **توم جونز** يتكرر تلفيق الأحداث لدرجة أننا نستشعر وجود فيلدنج خلف المشاهد وهو يجذب الخيوط . ولكن رواية **اما** تعيش بمنطق الحياة ذاتها ، منطقها المتشابه الذى لا مقر منه ، بحيث لا يمكن فصل أى جزء منها عن أى جزء آخر . وحتى تلك الأحداث فى الحبكة التى تبدو فى البداية مجرد تلفيقات لاثارة بعض الغموض وللمحافظة على سير القصة (مثل لغز البيانو وخطابات جين Jane فى مكتب البريد ، والخلط بين ما اذا كانت هارييت Harriet تشبه الى مستر نايتلى Mr. Knightley أو الى فرانك تشيرتشل Frank Churchill ، مثل هذه المقاطع كلها لها غرض هام . ذلك أنها تكشف عن الشخصية أو تفشل فى ذلك . وهذه الوظيفة الأخيرة دقيقة وهامة .

وجين أوستن ، مثل هنرى جيمز تستهويها تركيبات وتعقيدات العلاقات الشخصية : ما هى حقيقة شخص ما ؟ وهل فرانك تشيرتشل جمعاء فعلاً ؟ وهى تقدم الشك لا بغرض التحايل بل بغرض النعوى . والشخص الاكثر تعقيداً فى رواية **اما** - مثل الناس فى الحياة - يكشفون عن أنفسهم تدريجياً دون أن تخلو حياتهم من المفاجآت . وإذا نحينا جانباً - لوهلة - بعض الأخطاء البسيطة التى سنعود إليها - فليس من المبالغة أن نقرر أن رواية **اما** مقنعة بدرجة اقناع حياتنا وأن لها نفس درجة تماسكها .

ولهذا السبب فإن استخلاص مغزى مصمم من القصص فى رواية **اما** ليس سهلاً ولا مجدياً . وكما نجد فى الحياة الواقعية ان « الزواج » (الا عندما نفكر فيه بطريقة نظرية جداً وربما غير مجدية) ليس مشكلة نسبتخلصها من الزيجات التى نعرفها ، فان الزواج فى رواية **اما** يؤخذ فى الاعتبار كلياً على أسس علاقات شخصية فعلية ومعينة . فاذا ازددنا علماً عن الزواج عامة من رواية جين أوستن فذلك لأننا ازددنا علماً - بمعنى

ازدودنا نجربرة - عن زبجات معبنة • وعلبه فنحن فى الواقع بقراءتنا لرواية اما نرى خبرائنا • ذلك أننا نغدو مندمجين عن كنب والى أقصى حد فى عالم هاريفيلد - Heartfield لدرجة أننا مثلاً نسنسعر الطبعبة المحددة لتعلمق مستر وودهاوس Mr Woodhouse بكريمانه أو ارباك هاربت عند لقائها بال مارتن The Martins فى محل الملبوسات • وعندما تهبن اما مس ببتس Miss Bates فى بوكس هيل Box hill نشعر بتدفق الدم لوجنات مس ببتس •

وبستجبل الفصل ببن التندق فى روايات ببن أوستبن وببن تماسكها • ولابد من التأكبد على هذا التندق لأنه مختلف تماما عما ينسب فى كثر من الأحيان لهذه الروايات من صفات السحر والأناقة •

فقرارة رواية اما تجربة ممتعة ولكنها ليست مبهدة ، فهى بالعكس توقظ ملكائنا وتحفزنا على المشاركة فى البياة بوعى ودقة مشاعر واهتمام أخلاقى أكثر تدققا مما يعبره أغلبنا عادة لتجاربنا البومية • فكل شىء فى رواية اما له أهمبته • فعندما يؤجل فرانك تشيرشل زيارته الأولى الى راندلز Randalls بكون اهتمام مستر وسترن Mr Western أقل دقة من اهتمام زوجته ، ولكن القارئ بقيس بالتحدبد الفارق بين ردى الفعل ولا بكتفى بتقدير كل منهما بل يصدر حكما عنهما • ونحن لا « نتوه » فى اما الا اذا كنا من أولئك الذين يتوهون فى البياة • وبالرغم من مشاركتنا البمببة فاننا نبقى مستقلين •

ولا تطالبنا ببن أوستن (كما بميل ريتشاردسون لمطالبتنا) بأن يؤدى اندماجنا الشخصى الى التأثير المسبق على حكما الموضوعى • وعلى العكس فان حكما موضوعيا مشروعا يصبب فى متناولنا لمجرد أننا اندمجنا بهذه الدرجة البمببة فى التجربة الفعلبة • وببدولى أن هذه حالة ذهنبه ببة جدا • فكيف يتأتى لنا أن نصدر حكما على كل مثبلات اما وودهاوس فى العالم الا اذا كنا قد عرفناهن ، وكيف تكون معرفتنا لهن ذات ببة دون أن نستعمل ادراكنا النقدى ؟

ولأن الادراك النقدى متضمن فى كل مكان ، ولأننا مطالبون باستمرار ولكن بدون سذاجة ، أن نحكم على كل ما نشاهده فان التشويق البالب فى رواية اما ليس مجرد متعة ببالبة ولكنه اهتمام أخلاقى • ولأن ببن أوستن أقل الروائبن تقبدا بالنظربات ، وأقلهم اهتماما بالبياة كنقبض للعش فان قدرتها على دمجنا بحدة فى مشهدها وشخصها بستجبل تماما عزله عن اهتمامها الأخلاقى • ولا ترد الموعظة أبدا مستقلة وسطبحة ، ولكنها مرتبطة دائما بطبعبة المشاعر المثارة •

وحتى عندما تذكر الخلاصة الأخلاقية بالتحديد ، كما يقررها مستر نايتلى بعد حادث بوكس هيل أو أثناء قراءته خطاب فرانك نيفيرشل النوضيحي - فإن قوتها تعتمد لا على صحتها المجردة بل على الاقناع العاطفى الذى تحمله ، متضمنة بالطبع ثقتنا المكتسبة من قبل فى حكم مستر نايتلى وخلقه • وتبدو بعض ملاحظات مستر نايتلى - اذا ابتعدت عن مجالها وعظا مملا لا يحتمل :

« يا عزيزتى اما - ألا يعمل كل شيء على البرهنة أكثر فأكثر على جمال الصدق والاخلاص فى معاملتنا مع بعضنا ؟ » • ٢

فالعاطفة اذا استخلصت قد تصلح خاتمة لاحدى القصص الأخلاقية للكاتبة هنا مور • وهى فى الرواية حقيقية - لحظة فى غاية الروعة ، لأنها مدعومة كما هى بشعور عميق مقنع كلياً (وحتى خارج مجالها يمكن للكلمات « My Emma » الكشف عن جزء من هذه الصفة) •

كيف تجمع جين أوستن فى الجمع بين التدفق والتحديد ، بين الاندماج العاطفى والحكم الموضوعى ؟ ان جزءا من الاجابة يكمن على ما اعتقد فى افتقارها الكامل للمثالية ، وفى المادية الرقيقة غير المتكلفة فى وجهة نظرها • فهى لا تؤسس أحكامها أبداً على حذقة غير واضحة بل على الحقائق الفعلية وتطلعات مشهدها وشخصيتها • ووضوح مشاهدتها الاجتماعية (وعالمها يبرى يشاهد ويحلل بدقة لدرجة ذكر ايرادات سكانه بالضبط) ، تعادله دقة أحكامها الاجتماعية ، وكل أحكامها بأوسع معنى ، أحكام اجتماعية • وكل همها هو السعادة البشرية لا المبدأ المجرد • ومثل هذه الدقة التى هى فى نفس الوقت سر قوتها التى لا تضاهى وسمة قصورها الأساسى ، لا يمكن تصورها الا فى ركن من المجتمع مستقر اسنقرارا فوق العادة • وتظهر دقة مستوياتها فى أسلوبها • فكل كلمة - « أناقة » « فكاهة » « مزاج » « طمأنينة » لها مدلول لا لبس فيه ، مؤسس على استعمال اجتماعى يجمع بين الدقة والاستقرار • وهى اما تفكر فى رؤيتها الأولى لمسز التون Mrs Elton •

ولم تحبها حقاً • ولن تتعجل انتقادها ، ولكنها شكت أنه لم تكن هناك أناقة - ، ارتياح نعم ولكن بدون أناقة - كانت شبه متأكدة أنها كانت تشعر بارتياح أكثر مما يتوفر لسيدة شابة ، غريبة وعروس مثلها • وكان مظهرها جيداً ووجهها لا ينقصه الجمال ، ولكن لا تقاطيعها ولا روحها ولا صوتها ولا سلوكها ، تتصف بالأناقة • وفكرت اما أن هذا على الأقل سيثبت فيما بعد « ٣ •

ولا يمكن استرداد الموضوع البديع ولا اللمسات الواثقة في نثر جين أوستن لان اللغة في القيم ذاتها لا تتوفر في مجتمع مختلف وسريع التغير .

ولكن تأكيد الاسنفار - ولا محالة أيضا ضيق أفق مجتمع جين أوستن قد يقودنا الى نظرة ضعيفة وآليه نوعا لرواياتها . وليست رواية **اما** عمل حقبة واحدة a period-piece كما انها ليست ما يسمى أحيانا « ملهاة السلوك » (Comedy of manners) فنحن نقرأها لا لالقاء الضوء على الماضي فقط بل أيضا على الحاضر . وجدير بنا هنا أن نواجه في كل من سداجتها وأهميتها السؤال ما هي بالصبط دلالة وفائدة رواية **اما** بالنسبة لنا اليوم ؟ بأي معنى يمكن لرواية تعالج (مع اعترافنا بعظمة صيغتها وواقعيتها) مجتمعا ومستوياته أنتهى وولى الى الأبد (يمكن) أن تكون ذات قيمة في عالمنا المختلف تماما اليوم ؟ والسؤال ذاته اذا صنع بهذا الشكل غير كاف . فاذا كانت رواية **اما** في وقتنا الحاضر تستولى على تصورنا وتأخذ بتعاطفنا (كما يحدث بالفعل) فاما أنها ذات قيمة أصيلة في نظرنا واما أن هناك خطأ في طريقة تعاطفنا وأن قيمنا غير مجدية الى حد ما .

اذا طرحنا الأمر هكذا يتضح أن أى شخص يستمتع برواية **اما** ثم يبدى ملاحظة « ولكن طبعا ليس لها دلالة اليوم » يبغض الرواية في الواقع ، إذ ينظر اليها لا كعمل فنى حى استمتع به للتو ، بل كشيء لا يعتبره حتى صورة مينة لمجتمع ماض . ومثل هذا الموقف مميت بالنسبة لكل من الفن والحياة . والاجراء الأكثر جدوى هو أن نبحث عن السبب الذى يجعل تلك الرواية تستمر فعلا الى اليوم فى التأثير علينا .

ولا يسمح الحيز الا بسطر أو سطرين من البحث . فالسؤال - كما أتخشم - وردت الاجابة عليه جزئيا بالفعل . فنوسيع التعاطف والتفاهم البشرى لا يمكن أن يكون غير ذى دلالة ، وعالم **اما** لا يقدم لنا (على أى حال بتفاصيله) إرضا ذاتى . فعندما (الجزء الأول الفصل ١٦) واجهت أما ماجرتة على هاريت ، بكل ما فيه من فزع مخز ، عندما وجدت أما (والكلمات غير مقتضبة) أن باستثناء شعورها نحو مستر نايتلى ، كان كل جزء آخر من ذهنها مثيرا للاشمئزاز ٤ فهذه ليست تعمقات insights مقصودة للانقاص من وعينا الأخلاقى . ولا تلتزم جين أوستن أبدا بالحياد أخلاقيا فى أى من قضايا السلوك التى تنشأ فى الرواية . فسدة اهتمامنا بكل ما يحدث فى رواية **اما** ناشئ عن هذا الافتقار للرضا الذاتى ، وهذا الاهتمام العميق بالقيم الانسانية لدى جين أوستن . واما هى بطله هذه الرواية

فقط بمعنى أنها الشخص الرئيسي فيها وأن المواقف تنكشف من خلال ذهنها . ولكنها ليست بطلية بالمعنى التقليدي . فهي ليست فقط مدللة وأنانية ، بل معالية ومنكبرة ، ويقودها تعاليها للتسبب في عذاب من شأنه أن يبديد السعادة . فلها موقف من الزواج يمثل موقف الطبقة الحاكمة (الى أن تعودها خبرتها وشعورها نحو مستر نايتلى الى فهم أشمل وأكثر انسانية) . فهي ترى العلاقات الانسانية على أساس التعالى الطبقي ومؤهلات الملكية : فمن أجل المركز الاجتماعى يسعدها كثيرا أن تستسلم هاريت لمستر التون Mr Elton **الحقير** - وهي تحيلها فعلا الى بانسة ذليلة ، واهتمامها الأول بمستر نايتلى هو للحفاظ على ضيعته للصغير هنرى . والواقع أنها فقط من خلال التجارب الحكيمة التى تخوضها هي (التى نشاركها فيها) تصل الى نظرة أكثر تمييزا وأكثر انسانية .

وموضوع جين فيرفاكس Jane Fairfax له دلالتة هنا ، فكثير من القراء يرونها وعلاقتها بفرانك تشيرتشيل أقل من مقنعة تماما . هل هي فى مستوى الاعجاب الذى يفترض بوضوح أن نشعر به نحوها ؟ وإذا كانت حقيقة الشخصية التى تقصدها المؤلفة ، فهل فى وسعها أن تحب فرانك تشيرتشيل ؟ ألم تفشل جين أوستن هنا ، ربما لأنها توفق بين الشخصية التى أبدعتها والحبكة والنمط اللذين اضطلعت بتحقيقهما .

أعتقد أن من المجدى التوقف هنيهة عند هذه الانتقادات ، حتى نتدبر ليس فقط عدالتها (التى يمكن الحكم عليها ببعض الموضوعية بالقراءة المتأنية) ولكن أيضا دلالتها . ألا يمكن أن نكون هنا منقادين خطأ الى العادة غير المقننة للحكم على رواية ما بناء على مقاييس غير محددة لـ « الاحتمالية » probability أو « الخلقى » Character وكلنا نعرف السيدة المسنة التى لا تحب مرتفعات واذرنج لأنها غير محتملة الحدوث ، والسيد المسن الذى يقرأ أعمال ترولوب Trollop من أجل شخصه (ولا داعى للإشارة الى معجبنى جين ممن يكرسون اهتمامهم الرئيسى لتقدير عدد المربيات اللاتى اصطحبتهن ايزابلا نايتلى الى هارتفيلد) وكلنا نعلم كم أن هذه الأسس غير صالحة حينما ننشد الحقيقة .

اذن فمن المهم تأكيد أن النقد العادل لجين فيرفاكس لا علاقة له بالمرّة بموضوع ما اذا كنا نحب أن نلتقى بها على العشاء أو حتى بمسألة ما اذا كنا نظن أنها أحسن التصرف أم أساءته . فجين فيرفاكس شخصية فى رواية . ولا نعلم عنها شيئا سوى ما نصل اليه من سياق الرواية . وما نعلمه أثناء قراءتنا (ونحن نعلم طبعاً أكثر من مجرد « الحقائق ») هو انها بالرغم من انغلاقها بدون مبرر (ولأسباب عندما تنكشف تجعل خطأها مخفورا) فهي شابة لا مثيل لتهذيبها « وأناقته الأصيلة » وهذه عبارة تحمل

مغزى كبيرا (« فأناقه الادراك » تتضمن احساسا أصيلا بالقيم الانسانية
بالاضافة الى ضروب التهذيب الأكثر سطحية للسلوك المصقول) • وفوق
هذا فقد اخصنها وحدها بالمديح مستر نايتلى (الذى تمتدح أحكامه
بسلامتها على طول الخط) • كما أنها محبوبة بدفء لاما ذاتها (مثلا : هذا
التسليم الحميم جدا جدا باليد) •

والآن فالسؤال النقدى هو عما اذا كان يمكن للقارىء أن يفتنع بأن
جين فيرفاكس هذه ستلعب حقيقة دورها الأصلي فى الرواية وتزوج فرانك
تسيرشيل وهو شاب تفقر طبيعته العامة كثيرا لصفات شخص لطيف • ان
الكثير من القراء غير مقتنعين - نرى هل هم على حق ؟

أظن أنهم ليسوا على حق • فالواقع أن جين فيرفاكس - كما اقتنعنا
من قبل - طيبة بقدر ما هى ماهرة وماهرة بقدر ما هى جميلة • ولكن
الواقع أيضا أن جين فيرفاكس امرأة لا عائل لها وليست لها آمال فى الحياة
سوى الأمل فى كسب قوتها كمرربة فى منزل مسن سمولر يدج
Mrs. Smallridge (ولقد كشفت لنا مسن التون Mrs Elton بوضوح تام طبيعة
المؤسسة) ، وقضاء عطلاتها المكتسبة بعناء مع ميس بتس Miss Bates •
وقد تقررت بوضوح نوعية رد فعل جين لمثل هذا المستقبل اذ تقول لمسن
التون :

- أنا لست خائفة بالمرة من البقاء عاطلة مدة طويلة • فتوجد
أماكن فى المدينة ، مكاتب ، حيث يمكن بالسؤال فيها الحصول على عمل
- مكاتب لتسويق - ليس بالضبط اللحم البشرى - ولكن الذهن
البشرى •

- أوه يا عزيزتى ، اللحم البشرى ! انت تروعينى تماما ، اذا كنت
نقصدين الدفع الى النخاسة • أنا أؤكد لك أن مستر صاكلنج Suckling
كان دائما يحبذ الغاءها •

وأجاب جين :

- أنا لم أقصد - ولم أفكر فى النخاسة - ان تجارة المربيات بالتأكد
هى كل مادار بخلدى ، وهى مختلفة تماما بالطبع بالنسبة لما يرتكبه
المتعاملون فيها ، ولكنى لا أعرف مكانتها بالنسبة لما تجلبه للضحية من
شقاء فظيع • • • • • ه

انى أظن أن الذين لا يقنعون بقرار جين فيرفاكس الزواج بفرانك
تسيرشيل قد اغفلوا رعبها من هذه الفرصة البديلة (لاحظ القوة الخارقة
لفظ « مكاتب » ، وقد اقتضبت العبارة مع الشعور بالاهانة) وربما يجعل

هذا كله جين فيرفاكس أقل « طيبة » مما نبادر لذهن اما ، ولكنه لا يجعلها أقل اقناعا لنا . وعلى العكس فان كما كبيرا من الحماس الخلقى للكتاب ، ولباقى رواياتها ، ينسب بلا شك من فهم جين أوستن لمشكلات المرأة في مجتمعها ومن شعورها ازاء تلك المشكلات . وان هذا الاهتمام الواقعى غير الرومانسى ، وبالمقاييس العامة ، المدمر - لوضع المرأة هو الذى يضيف النكهة والقوة لدراساتها لموضوع الزواج . فالواقع أن زيجة جين فيرفاكس لم تنظم فى السماء ، ومن غير المحتمل أن ينبت ان فرانك تشيرشيل زوج مثالى ، ولكن أليس هذا بالضبط ما تقصده جين أوستن ؟

والموضوع الأكثر عرضة للنقد هو « تزويج » هاريت سميث لروبرت مارتين Robert Martin . ولا ينصب الاعتراض هنا على أنه غير محتمل الحدوث بل على الكيفية التى حدث بها . فالمعالجة بأكملها مرتجلة بدرجة بالغة ينشأ عنها اضعاف نمط الرواية . فلما كانت تجارب اما - أخطاؤها ورومانسيتها - هى لب الكتاب والعامل الذى يلقي أقوى ضوء على موضوع الزواج، فمن الأساسى لخطه جين أوستن ألا تطمس هذه التجارب أو تسحق عاطفية باى حال من الأحوال . بل يجب أن نستشعرها بأكمل قوتها . فزيجة هاريت تعرض بطريقة عاطفية الى حد ما . ذلك أن اما تتيح مخرجا سهلا أكثر من اللازم من المشكلة . وبذلك تضعف القوة الوجدانية للموقف . والاعتراض على الشعور التقليدى أكثر من اللازم بالنهاية السعيدة ليس لأنها سعيدة (ونحن لا ننكر ذلك) . ولكن لأنه تقليدى ولهذا يسكن مشاعرنا بحيث نتقبل الموقف بسهولة بالغة .

وقد يكون ما سبق كافيا لتعريف أن ما يعطى رواية اما قدرتها على التأثير علينا هو الواقعية وعمق المشاعر خلف مواقف جين أوستن . فهى تعالج بدقة أمينة وحماسية وناقدة مشكلات عالمها الواقعية . ولا يمكن أن ننكر أن هذا العالم ضيق . والى أى حد يؤثر ضيقه هو سؤال هام .

« صغر » العالم لا يهم على الإطلاق . فليست هناك وسيلة لقياس الأهمية بناء على الحجم . ومصدر القيمة فى أى عمل فنى هو عمق التجربة التى يوصلها وصدقها ، وهذه الصفات لا يمكن تعريفها بعرض البانوراما . وقد نكتشف كذا أكبر عن الحياة فى عربة قطار يسير بين كرو Crewe ومانشستر Manchester مما نكتشفه بعد القيام برحلة حول العالم . والحديث بين امرأتين فى طابور الجزار يمكن أن يقول لنا عن حرب عالمية أكثر من مجلد مراسلات من الجبهة . وعندما تقول اما لمستر نايتلى : « لا يمكن لأى شخص لم يصل الى داخلية عائلة ما أن يقرر ما يمكن ان تكونه صعوبات أى فرد من تلك العائلة » ، فهى تعطينا اشارة قيمة عن منهج جين

أوستن • وأكثر المنقذين لجين أوستن سذاجة هم أولئك الذين يلومونها لأنها لم تكتب عن معركة ووترلو Waterloo ولا الثورة الفرنسية • لقد كتبت عما كانت تفهمه ولا يمكن لأى فنان أى يفعل أكثر من ذلك •

ولكن هل كانت تدرك ما فيه الكفاية ؟ وليس السؤال ساذجا - اذ يجب أن ندرك أن عالمها لم يكن صغيرا فحسب بل كان ضيقا • ويشار إلى رواياتها أحيانا على أنها « منمنمات Miniatures » • ولكن التشبييه لبس مناسب • فنحن لا نحصل من رواية اما على شعور بوحدة أكبر مركزه ومهذبة • كما أنها ليست عملا رمزيا يوحى بإشارات أبعد كثيرا من معناه السطحي • ولهذا يحتمل أن تنعكس نواحي القصور فى عالم هارتفيلد - التى هى فى الواقع. نواحي القصور فى مقاطعة صارى Surrey حوالى سنة ١٨١٤ على التأثير الكلى للرواية •

فقصور وضيئى عالم هارتفيلد هما مظاهر قصور المجتمع الطبقي • والانتقاد الهام الموجه لجين أوستن (وسنؤجل الحكم على صدقه وسلامته لحظة) هو أن رؤيتها محددة بقبولها غير المشروط للمجتمع الطبقي • وعدم كتابتها عن الثورة الفرنسية أو الثورة الصناعية ليس له دلالة ، تماما مثل عدم كتابتها عن الامبراطورية الرومانية المقدسة ، فلم تكن هذه موضوعاتها • ولكن هارتفيلد هو موضوعها • ولا يمكن لقارئ معاصر ومرهف الحس أن يخفق فى استشعار خطأ هنا (ومرة ثانية سنؤجل الحكم على صحته) • ومن الواجب أن نتمسك - فى هذه المرحلة بأن السؤال المطروح ليس اخفاق جين أوستن فى اقتراح حل لمشكلة التفسير الطبقي ولكنه اخفاقها البين فى ملاحظة وجود المشكلة •

وتؤسس قيم ومستويات عالم هارتفيلد على افتراض أنه يصح لأقلية فى المجتمع ويليق بها أن تعيش على حساب الأغلبية • ولا يمكن لأى كم من الجدل تحاشى تلك الحقيقة ، ونكون مرائين اذا لم نواجهها عند مناقشة اهتمامات جين أوستن الأخلاقية • والحقيقة الدامغة هى أن القيم المحبذة فى رواية اما ، فى حدود افراضات المجتمع الأرستوقراطى حساسة بدرجة كافية • فالتعالى والاعتداد بالذات والتعطف وعدم مراعاة مشاعر الغير وأى نوع من القسوة - تعرض جميعها لتكون موضع احتقارنا • ولكن التعطف الأصلى والقسوة الأساسية التى تسمح للقيم الجساسة فى رواية اما بأن تكون صالحة للتطبيق على شخص واحد فقط من بين عشرة أو عشرين ، ألا تترك هذه بدون تجريح ؟ ألا يوجد هنا رضا ذاتى يجعل مثلث الاعتراضات الصغيرة غير ذات دلالة تقريبا ؟

وهذا الابهام - أن قيمة رواية اما محدودة بدرجة خطيرة بالأساس الطبقي لمستويات جين أوستن ، لا يمكن تجاهله أو التجاوز عنه كقضية غير أدبية . فاذا كان الاهتمام الأساسى للرواية حقيقة اهتماما أخلاقيا ، وإذا كنا مدعويين فى سياق الرواية لاعادة فحص مظاهر متنوعة من السلوك البشرى وللحكم عليها ، فيكاد يكون من المتعذر اعتبار مواجهة موضوع أن المستويات التى ندعى للاعجاب بها محتمل أن تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بشكل معين لتنظيم اجتماعى ، (اعتبار مواجهة الموضوع) أمرا غير ذى دلالة .

والقول بأن الموضوع فى مجموعه غير ذى دلالة سوف تتبناه بالطبع جماعة الجمالين التى يتناقص عددها بانتظام . ولن يعترف أولئك الذين يحاولون الفصل بين قيم الفن وقيم الحياة وبناء عليه القيم الأخلاقية (لن يعترفوا) بأن المتعة التى نجدتها فى قراءة اما لها فى الواقع أساس أخلاقى . واعتقد أنه موقف يصعب الدفاع عنه صعوبة خاصة فى حالة أى من روايات جين أوستن ، وذلك بسبب انشغال الكاتبة الواضح بالأخلاق الاجتماعية . وإذا كانت رواية اما غير معنية بالقيم الاجتماعية المتضمنة فى العلاقات الشخصية والمتضمنة لها ، (وخاصة الزواج) فمن الصعب أن نتصور ما هى معنية به .

والقول بأن المسألة رغم دلالتها فهى تافهة سيأخذ به أولئك القراء الذين يعتبرون المجتمع الطبقي اما طيبا واما يمكن تحاشيه . وواضح بالنسبة لأولئك الذين يعتبرون الارستوقراطية اليوم نظام مجتمع يمكن الدفاع عنه أخلاقيا وهم يستعدون لقبول (بأى من تعديلات واعتراضات البراءة) الرأى بأنه لا مفر من طبقة ثقافية عليا تعتمد مستوياتها الرفيعة على مكانة اجتماعية متميزة تركز على استغلال من هم أدنى مكانة (واضح) أن أمثال هؤلاء القراء لن يتسرعوا بأن قبول جين أوستن للمجتمع الطبقي يضعف أو يحدد فكرها الأخلاقي الشاقب . وإن الشك بأن الأناقة الصادقة التى تقدرها اما كل هذا التقدير لم تكن لتتواجد فى هارتفيلد بدون الحكم بالفقر والعبودية على مئات من البشر المجهولين (ولو أنهم ليسوا بالضرورة محرومين من الاشفاق) (هذا الشك) لن يخلق أذهانهم وهم يعجبون بما تنطوى عليه مستويات جين أوستن الاجتماعية من شعور مثمدين مهذب . ولا يمكن بالطبع الاعتراض على موقف أمثال هؤلاء القراء على أسس منطقية مادامت كل إحياءاته مقبولة .

وعلى الجهة القصوى الأخرى للمواقف النقدية يوجد أولئك القراء الذين يستحيل عليهم أن يقبلوا الكتاب اطلاقا بسبب شعورهم بقصور

الوعى الاجتماعى لدى جين أوستن . وسيقول مثل هذا القارئ : كيف يمكن أن أتعاطف مع شخص اعتبرهم - رغم كل جاذبيتهم وأدبهم . طفيليين ومستغلين ؟ كيف يمكننى أن أشعر أن مشكلات هذا المجتمع ذات دلالة بالنسبة لى ؟ والآن فإذا كان الفن مسألة أخلاقيات مجردة لاستحالة علينا أن نجادل ضد هذا الموقف المتزمت ، ولكنه فى الواقع يغفل أكثر الأمور أصالة عن رواية **اما** وهو انها عمل فنى قوى وحى . ورفض **اما** كلياً رفضاً للنسائية فى **اما** - اما أن نستبعد المتعة والاندماج التى نستشعرها ونحن نقرأها كانهجاف غير مناسب واما أن نجعل أنفسنا جامدين بالنسبة لانسانيتها بأن نفرض عليها موقفاً أضيق منها .

والموقف الأكثر تعقيداً من هذا . هو ذلك الذى يسلم بأن **اما** تعكس فعلاً الأساس الطبقي ونواحي القصور فى اتجاهات جين أوستن ، ولكن هذا فى الواقع لا يهم كثيراً ولا يؤثر على قيمتها بدرجة خطيرة . وهذا رأى يبدو مسجعاً لأول وهلة ، ويتبناه عدد كبير جداً من القراء الذين يرغبون فى الحصول على روايتهم ومع ذلك يأكلونها . وسيقول مثل هذا القارئ نعم فعلاً ان الأساس الخلقى لروايات جين أوستن بالنسبة لنا يهتفرف بموافقتها على المجتمع الطبقي ، وواضح أنه لا يمكن لمقاييسها أن تطبق على مجتمع ديموقراطى سيضطفر فيه أمثال **اما** ونايتلى أن يعملوا كائى فرد آخر لكسب قوتهم . ولكن مع كل هذا يجب أن نتذكر الوقت الذى كانت جين أوستن تكتب فيه ، يجب علينا أن نعالج الروايات بتعاطف بأن نأخذ فى الاعتبار مجالها التاريخى - فيكاد يكون من المنعذر ان نتوقع من جين أوستن - البورجوازية الرقيقة فى نهاية القرن الثامن عشر أن تحلل المجتمع الطبقي بأسس عصرية . ويتحتم علينا أن نتجاوز نوعاً بأن نقرأ الكتاب مع رضانا عن استبعاد آرائنا وأفكارنا المسبقة .

وهذا يمثل رؤية فى الأدب تنتقص وتلغى آثار الفن - وهو رأى يدعونا لقراءة **اما** لا كرواية حية وهامة ذات دلالة لحياتنا ومشكلاتنا ، بل كوثيقة تاريخية مينة . والعمل الفنى الذى تتحتم قراءته بهذه الطريقة لا يكون عملاً فنياً . ونفس فكرة « التغاضى » من هذا النوع بالنسبة لفنان هى فى نفس الوقت مهينة وآليه . فهى تمت ببعض الصلة لازدراء المتزمتين لأولئك الذين لم يروا الضوء ، ولكنها تفتقر للشجاعة الأخلاقية للمتزمتين لأنها مصحوبة بتصميم ألا تحدث نتيجة لما لا يمكن الموافقة عليه . والنتيجة النهائية هى أن نتفق على وجه العموم مع الجمالين . اذ لو كانت **اما** غير محبة أخلاقياً وهى مع ذلك فن فلا يمكن أن تكون للفن صلة قوية بالأخلاق - ولا مناص من التوصل لمقاييس أخرى جديدة - غير واقعية قطعاً .

ومن المهم فى اعنقادی أن نتبين ضعف هذا الرأى التاريخى الزائف عن رواية اما • فأيا كان القرن الذى تصادف أن عاشت فيه - فاذا كانت جين أوستن حقيقه مجرد بورجوازية متأنقة « تعكس » آراء عصرها ، لما تاتى لها أن تكون فنانة عظيمة ولما استطاعت أن تكتب اما • والحقيقة أنه بقدر ما تكشف رواية اما عنها كمضو تقليدى من طبقتها ، تقبل قبولاً أعمى موقفها ومبادئها فان قيمة اما محدودة ، ليس فقط قياسيا ولكن موضوعيا وباستمرار • ولكن الحقيقة أيضا أن هذا ليس الكنسف الرئيسى ولا الأكثر أهمية لرواية اما •

ولا يصح تجاهل أو طمس مظهر القصور • وليس هناك مجال للشك بأنه يوجد هنا شيء غير مناسب ، عنصر من الرضا الذاتى من شأنه أن يحدد بقدر ما قيمة اما • وطبيعة القصور يوضحها جيدا هذا الوصف لزيارة اما مع هارييت لمريض من سكان الأكواخ •

« وكانتا تقربان الآن من الكوخ ، ونم استبعاد كل الموضوعات الثقافية • وكانت اما متأثرة جدا • وكان مؤكدا أن عنايتها الشخصية وطبيعتها ، ونصحها وصبرها كفيلا بأن تسرى عن أحزان الفقراء بقدر ما سيفعل مالها • كانت تفهم أساليبهم وكان فى امكانها التغاضى عن جهلهم واغراءاتهم ، ولم تكن لديها توقعات رومانتيكية لفضائل فوق العادة من أناس كان لتعليم أقل الأثر فيهم ، وتدخلت فى متاعبهم بتعاطف حاضر - وقدمت مساعدتها دوما بالكثير من الادراك وحسن النوايا • وفى هذه الحالة كانت قد جاءت لزيارة المرض والقر معا • وبعد أن بقيت هناك فترة تسمح بتقديم العون أو النصح ، غادرت الكوخ متأثرة من المشهد بدرجة جعلتها تقول لهارييت وهما تبتعدان :

« هذه يا هارييت هى المشاهد التى تفيد المرء • كم تجعل كل شيء يبدو تافها ، انى أسعر الآن وكأنى لا أستطيع ، فى كل ما تبقى من حياتى ، التفكير فى شيء غير هذه المخلوقات المتعسة ، ومع ذلك فمن يدرى بأى سرعة يمكن لكل هذا التأثير أن يتلاشى من ذهنى ؟ » •

فردت هارييت : « صحيح تماما - يالهم من مخلوقات نعيسة ! لا يمكن للمرء أن يفكر فى شيء آخر » •

وردت اما : « فى الحقيقة انا لا أظن أن التأثير سيمضى تماما » قالت ذلك وهى تجتاز الحاجز الوطنى والعتبة المتداعية فى نهاية الممر الضيق الزلق عبر حديقة الكوخ ، الذى أوصلهم الى الحارة من جديد • ثم أضافت « لا أظن أنه سيتلاشى » قالتها وهى تقف لتتأمل ثانيا الى كل مظاهر البؤس

خارج المكان وتذكر ما هو أكثر بؤسا داخله . وقالت رفيقتها « أوه يا عزيزتي - لا » . وسارتا قدما ، وانعطفت الحارة قليلا ، وعندما تجاوزتا هذا المنعطف - ظهر مستر التون للتو بالقرب منهم بدرجة لم تسمح لهما الا باضافة الكلمات :

« آه يا هاربيت - ها هي تجربة مفاجئة جدا لاختبار ثبات خواطرنا الطيبة . ومع ذلك (وهي تبتسم) فإذا كانت الشفقة قد أدت الى البذل والتسرية عن إيمانون ، فاني أعتقد أن يجوز لنا اعتبار أنها قد أدت كل ما هو مهم حقا . فإذا كنا نثأثر مع البؤساء الى الدرجة التي تكفي لأن نبذل كل ما في وسعنا نحوهم ، فالباقى تعاطف أجوف لا أثر له الا ابتئاسنا » .

ولم تستطع هاربيت الا أن ترد بالكلمات « أوه يا عزيزتي ، نعم ، قبل ان ينضم اليهما مستر التون » ٦ .

وهنا لا يمكن أن يساورنا أى شك بالنسبة لنوع الشعور هنا . فاجابات هاربيت البلاء تؤكد بكل قوة الشك الذي تشعر به اما ذاتها بالنسبة لسلامة تصرفاتها . ولا يمكن أن يكون لهذه الفقرة هدف آخر (فليست لها أية دلالة حتمية بالنسبة للحبكة) سوى اعطاء الشعور بالجانب المظلم من القمر ، عنصر هارتفيلد الذي لن يشار اليه . وهي (الفقرة) في الواقع تجيب الى حد بعيد على الشك الذي يساور القارئ بأن جانباً رئيسياً من عالم هارتفيلد يجري تجاهله بلباقة . ولكن الشك كله لا يجد رداً شافياً . فرغم كل شيء فإن السؤال الهام ليس ما اذا كانت اما تدرك وجود الفقراء في هارتفيلد ، بل ما اذا كانت تدرك أن مركزها ذاتها يعتمد على وجودهم . يضاف الى ذلك أن « التسرية أو النصيح » تبقى الايجابيات في مواقف اما - أما شكوكنا بالنسبة لكفايتها فانها مثل شكوك اما ، تتبدد فور وصول مستر التون وبفعل الحبكة ، وتزاح المسألة الأخلاقية الرئيسية على الرف ، ومن مزايا جين أوستن الرئيسية أن المسائل الأخلاقية الرئيسية لا تنحى جانباً .

وندل الفقرة السابق اقتباسها على أن عدم اللياقة لا يشكل تعثراً . فملحوظة اما الأخيرة ذات مغزى قوى . وكلمة (مبتسمة) بين قوسين والبلاهة في تعليق هاربيت تميزان الشك في الفلسفة الأرستوقراطية التي تنادى بها اما ، وهذا الشك بالرغم من انه لا يوازي وضع المشكلة كلها « على الرف » ، ينجح على الأقل في الإبقاء عليها ، فبالنا لا يهدأ تماماً .

وهناك قوى أخرى أيضا تعمل ضد عنصر الرضا الذاتي . ولا يجوز لنا أن نقصر نظرنا على الاشارات المتخصصة القليلة الى الفقراء لنؤكد

شعورنا بأن منال فلسفة جين أوستن الاجتماعية يعلو عليها صوت
ذبذبات أخرى أكثر ايجابية . ومن بين هذه القوى الايجابية ، هناك كما
رأينا اهتمامها النقدي الفائق بالنسبة لحظ النساء في مجتمعها ، وهو
اهتمام يتضمن إعادة النظر في قيمته الأساسية . ومن ايجابياتها أيضا
ماديتها (أ) وتجردها من التصنع . فإذا كان هناك دفاع ضمنى عن
الارستوقراطية فهو على الأقل دفاع على أسس عقلانية . ولا يستعان
بإقرارات فلسفية زائفة للحفاظ على الأمر الواقع ضد الفحص المعقول .
وليس هناك ادعاء - ضمنى أو صريح - بأننا نستعرض كشفا لحقيقته
أساسية . اذ يقدم هارتفيلد لنا كهارتفيلد وليس كالحياة .

وهذا ، أساسا ، كما أعتقد هو سر قوة رواية **اما** ، هذا الرفض
للحياة من أجل التعايش ، المشكلات الواقعية المحددة للسلوك والاحساس
فى مجتمع فعلى ومحدد . وان ما يأسر تصورنا فى أعمال جين أوستن
هو حيويها المرهفة واهتمامها الاصيل (المؤسس على امانتها الفائقة)
بالمشاعر الانسانية فى موقف محدود ملموس . وهذا الاهتمام ذاته هو الذى
يعطيها مثل تلك البصيرة المرهفة والمحدودة فى مشكلات العلاقات الشخصية
(كيف يمكن لمجموعة من الأشخاص يعيشون معا أن يتفقوا ؟ وما هى أحسن
السبل ليجدوا السعادة ؟) ولا يقتصر هذا الاهتمام على ما تعتبره الطبقة
الحاكمة فى هارتفيلد سارا وسهل الحل .

ذلك أنه يعطينا لمحات مما لم يحاج به أبدا مستر وودهوس - العالم
خارج عالم هارتفيلد - والمرتبط مع ذلك ارتباطا وثيقا به : العالم الذى
رأته جين فيرفاكس فى تصورهما للمكاتب ، والذى كادت تتردى فيه هاربيت
بالرغم من (بل بسبب) رعاية **اما** لها - العالم الذى لم يكن لدى جين
أوستن رد عليه . وان هذا الاهتمام الحيوى اللاعاطفى ذاته هو الذى
يتغلب بمنزل هذه الدرجة الفائقة - على نواحي قصورها ، بحيث أننا عندما
نعاد التفكير فى **اما** لا نفكر أولا فى العيوب المحدودة لمجتمع هارتفيلد بل
فى المتعة التى عرفناها مع ازدياد احساسنا الحميم والحكيم بالكيفية التى
يعالج بها رجال ونساء ، فى موقف معين ومحدد ، مشاكلهم المعيشية .

(١) Her materialism : « مذهب يقول بأن التغيير الاقتصادى أو الاجتماعى
ناشئ عن عوامل مادية » (قاموس المورد سنة ١٩٧١ ، ص ٥٦٤) (الترجمة) .

٣ - سكوت - Scott .

قلب ميدلوثيان The Heart of Midlothian (١٨١٨)

تقرر تواريخ الأدب أن جين أوستن كاتبة كلاسيكية ، وإن سكوت كاتب « رومانسي » . وبالطبع هناك بعض التباينات الواضحة بين رواية **اما** ورواية **قلب ميدلوثيان** ، ولو أن جدوى المقارنات التقليدية مشكوك فيها .

ومن المفيد الفاء أكثر من نظرة على فقرة (ليست في حد ذاتها ذات أهمية حيوية فائقة في الرواية) قرب نهاية كتاب سكوت :

« أنصتت في سكون رائي ، وكلما أشار الموضوع للحياة العامة ، وكان من النوع الذي يمكن لذهن قوى أن يلم به ، كانت آراؤها أكثر قوة وملاحظاتها أكثر دقة من آرائه وملاحظاته . وعندما كانت تختلط أحيانا بالمجتمع كانوا يحكمون على مسز بطر طبعاً بنقص التهذيب المكتسب للشماثل . ولكنها مع ذلك كانت لديها تلك الرغبة الواضحة في الارضاء وذلك التهذيب الحقيقي والطبيعي الذي يعتمد على العقل الراجح والخلق الطيب ، والذي يرتبط بدرجة وفيرة من الحدة والحيوية - مما جعل سلوكها مقبولا لدى كل من دعواها للاجتماع بهم . وبالرغم من عنايتها الدقيقة بكل الشؤون المنزلية ، فقد كانت تظهر دائما كربة المنزل النظيفة الأنيقة ولم تكن أبدا متدمرة » ١٠

وانه لمن الصعب - إذا النقي المرء بهذه العبارات خارج مجالها - أن يقرر ان كانت من كتابة جين أوستن أو سكوت . فالنبرات الآمنة الواثقة التي تربط بين كلمات مستعملة بمغزى اجتماعي دقيق - تنتمي لأي كاتب انساني ولكن أرسطوقراطي لذلك العصر . ونعتمد سهولة الكتابة ووضوحها كليا على الدقة التي يضيفها الكاتب على كل كلمة ، وهي دقة لا تتضمن فقط الشيء الذي ننظر اليه بل أيضا كيفية النظر اليه . « الحياة العامة » « ذهن قوى طبيعي » « التهذيب المكتسب للشماثل » « التهذيب الحقيقي والطبيعي » « العقل الراجح والخلق الطيب » « درجة وفيرة من الحدة والحيوية » ١٠ الخ تعكس كل فقرة طريقة حياة مقبولة ومستساغة من

شأنها أن تكون أساسا راسخا وواقعا لوجهة نظر الكاتب الحازمة
الواقعة .

والآن دعونا نضيف الى ما اقتبسناه قبلا الجمل التي تحيط بها في
البدء والنهائية ثم نقرأ الفقرة الكاملة التي تكونها :

« وعندما كان يتحدث مع جيني عن أمور لا تفهمها (فقد كان الرجل
بشرا وكان من قبل مدرسا) كان بالفعل أحيانا يتكلم بلهجة أكاديمية
وعقلانية أكثر من اللازم ، كانت ننصت في سكون تام ، وعندما كان يشير
الموضوع الى الحياة العامة ، وكان من النوع الذي يمكن لذهن قوى أن يلم
به ، كانت آراؤها أكثر قوة وملاحظات أكثر دقة من آرائه وملاحظاته .
وعندما كانت تختلط أحيانا بالمجتمع كانوا يحكمون على مسر بظن طبعها
بنقص التهذيب المكتسب . ولكنها مع ذلك كانت لديها تلك الرغبة الواضحة
في الارضاء ، وذلك التهذيب الحقيقي والطبيعي الذي يعتمد على العقل
الراجح والخلق الطيب ، والذي يرتبط بدرجة وفيرة من الهدوء والحيوية -
مما جعل سلوكها مقبولا لدى كل من دعوها للاجتماع بهم . وبالرغم من
عنايتها الدقيقة بكل الشئون المنزلية ، فقد كانت تظهر دائما كربة المنزل
النظيفة الانيقة ، ولم تكن أبدا متدمرة . وعندما امتدحها داتكان نوك
Duncan knock بهذه المناسبة وكان يقسم أنه يعتقد أن الجنيات تساعد
حتمًا مادام منزلها يبدو نظيفًا دائما دون أن يرى أحدا يكمنه ، كانت
ترد بتواضع : « كل هذا يمكن أدائه اذا أحسننا توقيت أعمالنا » (أ) .

ومن المتفق عليه عامة أن هذا المقطع لا يمكن أن يكون من كتابة جين
أوستن . ولا ينشأ الخلاف من مجرد ما نطقت به جيني Jeanie في الفقرة
الآخيرة . ففي الجملة الأولى نلتقط لكنا لم نجدتها في رواية اما . فلفقرة
بين قوسين (فقد كان الرجل بشرا . . الخ) اخبارية . وهي تحمل تلميحا
الى سعة في الاشارة لا تتطلع اليها جين أوستن « تقييم نوعية المخلوق
البشرى بالضبط - بأهوائه العديدة وترديه التعس في الخطأ » (والتعبير
لكونراد) ليس هذا هو نوع اللغة التي تستعمل في الكتابة عن جين أوستن
- فهي تتعامل كما رأينا مع الرجال وليس مع الانسان ومع هارتفيلد وليس
مع البشر - حتى وان كان عمق تحليلها ليس بالضرورة أقل بأى حال لهذا
السبب . لكن مع سكوت تكون تلك التعبيرات على الفور مناسبة حتى وان
قصر أدائه عن ارضاء كل المستويات التي يتجه اليها .

(١) في هذا الفصل بالذات يكثر استعمال الشخص لالفاظ من اللغة الاسكتلندية
الدارجة - ولما كان غرض الكاتب (سكوت) الاساسى من استعمالها هو اضافة الصبغة
المحلية على الشخص - فقد رأيت من الصائب الاستغناء عن كثير من تلك الالفاظ لصعوبة
فهمها لدى قارئ العربية . (المترجمة) .

وفى الجملة التى نفحصها يوجد إيهاء (فى كل من الكلمات بين قوسين وفى استعمال الطرف « بحكمة » عالمية أعرض وتسامح حميم يعود بنا الى فيلدينج بدلا من جين أوستن . هذا بينما فى الجملة فى ختام المقطع بما فيها من جنيات ولكنة محاية نصل الى مجال فى الموضوع لا تمسه جين أوستن .

. ومن الخطورة بمكان أن نحكم على رواية ما من مقطع واحد ، أو حتى أن نستعمل فقرة قصيرة لتصوير صفة معينة لكاتب بعينه ، ولكن نوع الفحص الذى قمنا به للنو - له قيمته مع ذلك . اذ لا يمكن التأكيد فى كل مناسبة على حقيقة أن أساس كل الاحكام الأدبية يجب ان يكون الكلمات الفعلية التى يكتبها المؤلف ، وأن صفات الزوائى تتجلى فى اختياره وترتيبه لتلك الكلمات التى تتضمن بطبيعتها ثقل ووضوح وجهة نظره فى الحياة . وسوف نجد أن ما يكشف عنه هذا المقطع من قلب ميدلوثيان من تجليات عديدة تعطينا بداية عادلة لبحثنا : من أى وجهة تختلف هذه الرواية عن رواية اما ، وما هو العنصر فى أعمال سكوت الذى درجنا على تسميته « رومانسى » .

وهو بحث يخصص جزئيا بالمادة فى الرواية Subject Matter وذلك أن نطاق الحياة الاجتماعية الذى يعالجه سكوت أو سع بكثير منه عند جين أوستن . ذلك أن جينى دهنز ريفية وتكلم لغة الريفين فى الأراضى الواطنة Low land Peasantry . وشخص رواية قاب ميدلوثيان يتدرجون اجتماعيا من قاع عالم الجريمة الى الملكة كارولين ذاتها - وهذا النطاق - الأوسع من مثله فى أى من روايات القرن الثامن عشر (حتى عند فيلدينج) مهم لأنه ينتظم سلسلة علاقات أكثر تركيبا (ولو أنها ليست بالضرورة أكثر تدفقا) من أى مما تظلم جين أوستن بمعالجته . ذلك أن شخص جين أوستن ، بالرغم من أن مراكزهم الاجتماعية قد تتنوع - يتحركون جميعا فى نفس المجال - وكلهم يتقاسمون (بالرغم من عدم تساوى حساسيتهم) المستويات الاجتماعية والروحية لنفس الطبقة . ومن هذا القبول المعجم والمشاركة العامة ، من وجهة نظر واحدة ، لتقليد ثقافى موحد ، ينشأ كل من النظام والقصور فى فن جين أوستن .

فلو أنها تبعت جين فيرفاكس ، مثلا الى المكاتب التى تشنرى فيها المربيات وتباع ، ولو أنها تفحصت عن قرب العجريات اللاتى خسوفن هارييت ، أو حتى لو أنها غاصت فى حياة أسرة مارتن لنفس المستوى الذى تعالج به آل وودهاوس ، لقادها ذلك الى مشكلات تقنية وفنية ذات أبعاد متناهية - اذ أن هذا بالضرورة كان سيعنى زحزحة كل من نقطة ارتكازها ووجهة نظرها .

والواقع أن اتساع نطاق مادة روايات سكوت هو الذى يعطيها أكثر من أى شيء آخر - طبيعتها الملحمية . وان تسميته روايا تاريخيا ينقص كثيرا من قدره . ذلك أنه لم يكن معنيا بالتاريخ لذاته ، ولا فى المقام الأول - كما يؤكد البعض أحيانا - كهروب من الواقع . ولكن كان لديه شعور قوى بالتاريخ ، وبالقوى التى تؤدى الى موقف ما وتقود الأفراد للتصرف كما يفعلون . فكل من جينى وايفى Effy دينز ، بأعمق وأقل المعانى صنعة ، شخوص فى التاريخ - كما قرر مستر ف . س . بريتشيت Mr V. S. Prichett فى مقاله الحافل جدا عن سكوت :

« . . . ان قوة سكوت فى تناول الموقف بين المراتين ينبع من درايته بتأثير التاريخ عليهما - فكلاهما وليدان للتاريخ . والشق من التاريخ الذى عرفه سكوت عن ظهر قلب هو أثره على الضمير . فرفض جينى ان تكذب يستند لأجيال من نزاعات أتباع كالفين Calvinists . والتوبيخ القاسى من المتشيعين الذين كانوا قد اسندوا سيف الحروب القبلية والأهلية بعلم الدين اللامنطقية . وبدلا من شق الجماجم بالفئوس تولوا الى الجدل فى أمور تافهة . ولقد تألق سكوت دائما فى وصف ضروب الملهاة والمأساة والبلاغة الخيالية والتكرار الملل لوساوس الضمير - لأنها كانت فى دمه . وهكذا فرفض جينى أن تكذب ورحلتها الى لندن سيرا على الأقدام سعيا وراء صفح شقيقتها ليسا نتيجة لوهم أو قسوة أو حتى بساطة العقل : بل هى نتاج التاريخ » ٣ .

وسنورد مؤخرا لهذه النقطة . واهتمامى الفورى هو تأكيد أن اتساع وعمق « بانوراما » سكوت أو البعد الإضافى الذى يحققه حسه التاريخى يجعل بعض التباينات الأساسية مع طريقة كتابة جين أوستن أمرا حتميا . فعندما يصف (كما ورد فى الجمل الأولى التى اقتبسناها) منظرا أليفا داخل مجال اجتماعى معين يستطيع سكوت ان يكتب مثل جين أوستن . ولكن عندما يجب عليه أن يصور صدامات واسعة بين الطبقات والآراء ، عندما يتصارع 'التعصب الميثاقى Covenanted Fanaticism' لديفيد دينز David Deans بالخلق التجارى لبارتولين سادلترى Bartoline Saddletree أو عندما تلنقى الواقعية الريفية لجينى فى صراع بالخيال الرومانسى القبايلى لدانكان نوك Duncan Knock هنا لا تصالح ثيمات جين أوستن الآمنة . فيتعذر التعليق من الداخل - ويتعين على الروائى أن يصول ويجول فى التاريخ وفى سكوتلندا . وهذا أمل عريض .

وتتوأكب الحركة الرومانسية فى الأدب الانجليزى مع تحول بريطانيا من بلد زراعى وتجارى فى عصر دكتور جونسون Dr Johnson الى « ورشة

العالم » ، كما تتواكب مع الثورة الصناعية فى الداخل والثورة الفرنسية فى الخارج ، وكانت (لتبسيط مسألة فى منتهى التعقيد) تعبيرا عن حاجة الكتاب البريطانيين لفهم العالم الحديث الذى خلقه الثورة الصناعية . وفى هذه المهمة كانت المقاييس القديمة الآمنة للطبقة الحاكمة فى القرن الثامن عشر غير كافية . وكانت الآفاق القديمة غير صالحة ، فقد تزاممت آلاف المشكلات الجديدة والعلاقات الجديدة والآراء الجديدة .

والكتاب الذين نوصلنا لاعتبارهم منمنين للحركة الرومانسية كانوا رجلا ونساء ذوى اتجاهات شديدة التباين نحو الحياة وطرق الكتابة : ويردزونيرث Wordsworth وشيللى Shelley وسكوت - عندما نفحص أعمالهم - يختلفون بدرجة ملحوظة من حيب الانجاز الايجابى أو الفلسفة . ولكن هناك ما يربطهم ببعضهم وهو أن كلا منهم يستجيب بطريقة الخاصة للموقف الجديد الذى استحدثته الثورة الصناعية . ولهم وجهات نظر مختلفة ولكنهم جميعا ناثرون ضد المادية الآلية غير الفكرية للفلاسفة القرن الثامن عشر وتطورها اللاحق ، نفعية واضعى نظريات الرأسمالية الصناعية .

ولم تكن الحركة الرومانسية حركة أدبية بعيدة عن الواقعية . وبالعكس فقد كان هدف كتاب الرومانسية أن يحققوا واقعية أكثر مغزى وأكثر احتواء مما كانت تقاليد الأدب الأرستوقراطى قد أتاحتها قبلا . ولم ينجحوا على طول الخط - ذلك لأن التعرف على مثالب المستويات المقيدة بالطبقية لدى الكتاب الكلاسيكيين شيء وتحقيق فن ديموقراطى مرض شيء آخر تماما . ولأسباب ليس من الصعب فهمها من وجهة نظرنا بعد انقضاء مائة وخمسين عاما - كان أسهل على الكتاب الرومانسيين أن يستشعروا استحالة ربط أنفسهم بعد ذلك بتقليد القرن الثامن عشر ، (كان أسهل ٠٠) من اكتشاف قوة ايجابية يمكنهم أن يؤسسوا عليها انتاجهم وطموحاتهم . ومن هنا انبثى ميل قدر كبير من الأدب الرومانسى لفقدان ذاته فى الغموض والكبت الفردى ، ولأن يصبح فى النهاية رومانسبا بالمعنى الازدرائى .

وتكمن رومانسية سكوت فى رفضه للتقلد المذهب للقرن الثامن عشر وفى محاولة كتابة أدب تابع من، وموجه الى شرائح شعبية أكثر اتساعا . وعلى نقبض الروائيين القوطيين (١) Gothic مثل مسز رادكليف

(١) « قوطى » Gothic = خاص أو متسم بخصائص الطراز القوطى (فى فن العمارة) « أو من الرواية » الذى نشأ فى فرنسا وانتشر فى أوروبا الغربية من منتصف القرن الثانى عشر الى أوائل القرن السادس عشر الميلادى ، قاموس المورد ص ٣٩٦ طبعة ١٩٧٨ . المترجمة .

Mrs Radcliffe التي تعام منها الكثير تقنيا ، لا يكتب سكوت فقط من وجهة نظر الطبقة الحاكمة . اذ يوجد عنصر هروبي رومانسي في كل كتبه (وخاصة تلك التي تتناول العصور الوسطى) . ولكنه في باقى روياته The Antiquary ، Old Morality وقلب ميسيدوثيات - الروايات عن سكوتلندا في القرن الثامن عشر ، يبذل محاولة جادة ليقننص بواقعية ضروب المعاناة والضغوط في تجارب السعيب السكوتلندي . وأكثر ما يمد هذه الكتب بقوتها هو مشاعر سكوت بالنسبة لمعاناة ومشكلات فلاحي الاراضى اواطئة Lowland peasantry ولن نكون صادقين اذا قررنا أنها مكتوبة ، على طول الخط ، من وجهة نظر الفلاحين . فبقدر ما كان لدى سكوت من وجهة نظر واعية وابنة كانت هذه وجهة نظر مالك الأرض الأبوي Paternalist .

ومثل كل الكتاب الرومانتيكيين كان (سكوت) يمتق الرأسمالية الجديدة - اذ كان يرى الثورة الصناعية كعامل هدم للروابط الاجتماعية القديمة التي حققت في المجتمع القديم ان لم تكن المساواة (لم يكن ديموقراطيا) فعلى الأقل تعاطفا معينا في العلاقات الانسانية . ولقد قرر الأستاذ جريرسون Prof. Grierson في سيرة حياته الرائعة : « كان المنبع الأساسى للشعر عند سكوت كما كان عند كارليل انقسام كل علاقة بين صاحب العمل والعمال سوى علاقة الأجر » ٤ .

وكثيرا ما نجلى رد فعل سكوت بالنسبة للثورة الصناعية فى هروبه الى عالم الأحلام للقصص الرومانسي فى العصور الوسطى . ويبين مقطع شيق من المقدمة لرواية Chronicles of the Canongate درجة وعيه ذهنيا لهذا التناقض بين حاضر قميء وماض يعرض مناليا . وفيه يصف ادنبرا وما حولها كخلفية للقصص التي هو بصدد سردها :

« أظن أنه يمكن اعتبار الموقع المحلي لـ Little Croftangry مواليا لعمليتي . ولا يمكن أن يتأتى تناقض أنبل من ذلك الذى بين تلك المدينة الساسعة المعتمدة بأدخنة العصور ، والتي تتأوه بالضجيج المتنوع للصناعة النشيطة أو المتعة التافهة وبين التل الصخرى الساكن والمنعزل كالقبر - أحدهما يعرض المد الكامل للحياة ، ضاعطا ومندفعا بقوة الفيضان ، والآخر وهو يشبه ناسكا مرهقا ومسنا تمر حاته ساكنة غير ملحوظة مثل الغدير الضيق الذى ينساب دون أن يسمع ، ويكاد لا يرى ، من نافورة قدسه أراعى . وتشبه المدينة المعبد المزدهم حيث يعقد كوموس Comus ومامون Mammon العصريان بلاطيهما ، ويبدو الجبل الغائم المنعزل كعرش والفضيلة ذاتها أمام ضريحيهما ، ويبدو الجبل الغائم المنعزل كعرش

للعبقريّة الجليّة ولكن المريعة لعصور الاقطاع – عندما كانت نفس الآلهة توزع الاكالييل والأبعاديات على أولئك الذين كانت لهم رؤوس تخطط وسواعد تنفذ مشاريع جريئة » ٥ .

ولا يمكن للمقارنة أن تكون أكثر وضوحاً . فالمدينة الصناعية في جانب « والطبيعة » في جانب آخر ، « والطبيعة » تقترن في هوية واحدة مع « العبقريّة الجليّة ولكن المريعة لعصور الاقطاع » . ويلقى المقطع ضوءاً مشوفاً على كل التمرد « القوطي » ضد التصنيع .

ورواية قلب ميدلووثيان معنية في نصفها الأول ، على أية حال ، بنفس المشهد الموصوف في رواية Chronicles of the Canongate لكن القصة تعاد للوراء ثمانين سنة : سنة ١٧٣٦ . وجو الرواية واقعي كنعقيض لرومانسي . وهي واحدة من انجح روايات سكوت وذلك بالتحديد لأنه ينجح فيها في التعبير عن رؤيته الرومانسية في قالب واقعي ، وأن يضمها مظاهر حياة نتجهاها جين أوستن ، ومع ذلك يتحاشى في معظمها الهروب المغري الى عالم أحلام مثالي . كلف تأتي لسكوت أن ينجح في هذه الرواية (بالرغم من نقاط ضعف يتحتم علينا فحصها) في التجاوب مع عوامل التحرر في الرومانسية دون أن يفضل الطريق (كما يفعل مثلاً ، في رواية إيفانهو Ivanhoe) في عالم القصص الخيالي ؟

ولن نجد الرد في مهارته التقنية ، قدرته على سرد الرواية (التي أكدها مستر أ . م . فورستر) إذ تتساوى قصة روب ووي Rob Roy من حيث الجودة مع قصة رواية قلب ميدلووثيان ولكنها لا تساويها كرواية جيدة . كما لا ينصفه اهتمامه بالتاريخ والتراث الشعبي بالمعنى الأكاديمي . والذي يعطى قلب ميدلووثيان « جسدها » ، واستشعارها الصلب للحياة الحقيقية والقضايا الحقيقية هو قدرة سكوت على رؤية موضوعه من جهة نظر الريفين ، وهي وجهة نظر لها نواحي فصولها ولكنها مع ذلك وجهة نظر لا مثالية وأمنية . والمشكلة مع كثير من رواياته Waverley مثلاً وحتى old Morality أنه يحدد منذ البداية شعور أبطاله وبطلاته بالاندماج باختيار سببات وسادة ممن يتوقف وجودهم على أنشطة واهية جداً لدرجة أنهم لا يستطيعون انتاج نثر حيوي أخاذ . وفي تلك الروايات يستبعد القارئ المحادثات المتكلفة بين الشخصيات الرئيسيين وتعوده عنها فقط حيوية الأحداث . ولكن في رواية قلب ميدلووثيان نجد أعضاء أسرة دينز متمركزين في قلب الكتاب ذاته – ذلك أن لدى سكوت هنا موضوعاً محدداً يعالجه .

وهي رواية جيدة البناء تتجمع بتأثير حول الموقف المركزي : محاكمة إيفي دينز ، بينما تلمح المفصلة السوداء شبحها على الكتاب بأسره كرمز

مركزي . هل هي مجرد « قصة » ؟ بمعنى سرد متتال لأحداث مسلية يصلها ببعضها عنصر الترقب ؟ لا أعتقد ذلك . فحقيقة الحبكة مهمة ، ومهمة أكثر من اللازم ، لأن استعمال كل هذه المصادفات يسبب شعورا بالصنعة . ونتجمع الأطراف بهيئة منظمة ، وكل واحد في المكان الصحيح ، بدرجة مبالغ فيها نوعا ، ولكن هذه ليست أخطاء هامة أكثر من اللازم ، ويجدر بنا أن نعتبرها جزءا من التقليد الذي تنتمى إليه الرواية ، وهو تقليد غدا غير عصري ولكن لا يتعذر بالمرة الدفاع عنه . ومع ذلك فالنقطة الهامة بالنسبة للحبكة هي أنها تخدم النمط الأساسي للكتاب وتنجح في جعل نفسها تابعة له . وهذا النمط هو محاكاة إيفي ، الأسباب التي تؤدي إليها والعواقب التي تنجم عنها . وتظهر الحكمة لا بطريقة مثيرة فحسب ، ولا كحدث مبلودرامي فحسب يتناسب مع ضجة تعتمر قلوبنا ، بل كحدث ذي مغزى يتضمن صدامات بين ثقافات متعارضة وقيم متباينة ، وباختصار يظهر كروية في التاريخ .

وعلى المستوى الأول يحدث الصدام بين القرية والمدينة . فتهاجم إيفي الفقراء عندما تذهب لتعيش في أدنبره . والأعدي من ذلك هو الصراع بين العالم المريض القديم لديفيد دينز ، بأخلاقاته المتشددة المترتبة وعالم المدينة « حيث يعقد كوموس ومأمون العصريون بلاطهم » ، عالم الأحياء الموسرين والفقراء المجرمين ، عالم المحامين الماكريين والمهربين المشهورين ، وعالم التجار المقتدرين وقوات حرس المدينة . وهذا بعينه هو العالم الذي يقوى إيفي ويكاد يقضى عليها ثم يحبلها إلى سيدة عظيمة . وفي مقابلة يقدم عالم جينى ووالدها ، في تناقض تام .

ويثار من البداية بالطبع الشعور بالقصة الشخصية كجزء من التاريخ . وهو الشعور المتغلغل في الكتاب - وذلك في الفصول التي تقدم أحداث شغب بورتبوس "Porteous riots" ، والصورة هنا لشعب ممتعض مصهم وغاضب صورة ممتازة الأداء - ويمكن القول بأنها مرسومة بأقصى قدر من البحث ولكن بأقل قدر من الفهم الواعي . ونحن لا نعلم ، إلا بأكثر التعبيرات غموضا ، سبب غضب الشعب ، كما لا نعلم سبب تصرفهم بمثل هذا التعصب المنضبط في اقتحام التولموب the Tolbooth وشنق بورتبوس Portecus . واله اقم أن سكوت باختصاره كل الشعب إلى مستوى القصة الشخصية لرويرتسون وإيفي يجعل من شبه المستحيل عليه توضيح هذه الأمور . ولكنه بالرغم من ذلك ينجح في التعبير عن الشعور بالصراع الحقيقي بين الشعب وقوات حرس المدينة ، وبالعداء لدى المواطنين السكوتلانديين نحو الدولة الانجليزية الدخيلة - وهذا النجاح ذاته هو الذي تنبعث منه كل نغمات الرواية ومغزاها . ونحن نعلم أننا نواجه هنا

أمورا أعدهق وأكر أهمية من القصة العاطفية لمحاولة شاب خليع (يستخفى في زى امرأه) انماذ الفتاة ، السى دمرها ، من السجن • والواقع أننا اذا لم ندرك هذا فلا بد أن نستاء بدرجة غير محتملة برفض ايفى أن تنفذ (وفي الأسابيع القليلة التالية لا يوجد لديها هذا الندم) وقبول المعتدى عايبها الجرى لهذا الرفض (لآى سبب فى الوجود على هذا المستوى لم يسحب روبرنسون البنت الساذجة بعيدا ؟) •

وتؤكد الفصول الأولى فى الرواية أيضا ما سيصبح واحده من ثيماتها الأساسية ، واحدا من الاوتار الرئيسية فى النمط : وهو التفكير فى قيم وشرعية القانون • فليس من قبيل الصدفة أن الغرباء الذين يقابلهم بيتر بائرسون ، عندما تنقلب مركبة السفر ، محاميون ، ولا أن أول محادثة فى صلب القصة تدور على موضوع قانونى • فاهل المدينة الذين حرموا بالخدايع من اعدام بورتيسوس ساخطون :

« قال بيتر يلومداماس لجارته الزوجة •• او البائعة ، وهو يعطيها ذراعه ليساعدها فى التسلق المضنى : » ان هذا لشيء غريب يا مسز هودين (Howden) ان ذرى عليّة القوم فى لانون Launen يعتبرون انفسهم اندادا للقانون والانجيل ويتركون شريرا منبوذا مثل بورتيسوس طليفا فى مدينه مسالة • »

فاجابت مسز هاودن وهى تناوه « ولو فكرنا فى المنوار المتعب اللى سببوه لنا ••• وكان فى امكانى سماع كل كلمة قالها الوزير ••• (١) » •

فرد مستر يلومداماس « واعتقد أن هذا التأجيل فى الحكم ما كان ليعتبر سليما لدى القانون الاسكوتلندى القديم عندما كانت الملكة مملكة • »

وقالت مسز هاودن : « أنا لا أفكر كثيرا فى القانون • ولكنى أفكر فى الوقت الذى كان لنا ملك ورئيس وزراء وبرلمان خاص بنا - كان فى وسعنا حينذاك أن نرميهم بالخجارة اذا لم يحسنوا التصرف - ولكن الآن لا يمكن لأحد ان يصل بانظافره الى لانون • »

وقالت مس جريزل داماهوى Miss Grizel Damahoy وهى خياطة عتيقة : « أنا تعبت من « لانون » وكل ما جاء منه - لقد ابعدوا برلماننا واضطهدوا تجارنا • ولن يسمح سادتنا لايرة اسكوتلندية أن تكشف أو تتركش كسوة • »

فرد مستر يلومداماس : « معك حق فيما تقولين يا مس داماهوى • وأنا أعرف الذين حصلوا على الزبيب بسهولة - من لانون • وبعد ذلك يأتى زمرة من المحاسبين ومحصلى الضرائب الانجليز التافهين ليسيتوا لنا ويعذبونا فلا يستطيع شخص أمين أن ينفل بعض الخمر من ليث Leith الى ساد لثرى Lawnmarket ان يتعرض لـ « البضاعة التى اشتراها ودفع ثمنها • وبعد قلن أبر ما فعله اندرو ويلسون Andrew »

(١) فى هذا الحديث وما يتلوه من أحاديث - كما قد قدمنا - ترد ألفاظ وتعابير محلية لا تضيف كثيرا للمعنى بالنسبة للقارئ العربى - ولكنها تؤدى اللهجة الخاصة بالمتكلم - ولهذا نختصرها أحيانا • (المترجمة) .:

Wilson اذ وضع يده على ما ليس له - ولكن اذا حصل على اكثر مما له فهناك فارق كبير بين عمل هذا الرجل وبين ما يمثله » .

وقالت مسز هاودن : « ان كنت تتكلم عن القانون فما قد جاء مستر ساد لترى Saddletree الذى يمكنه ان يحكم به كائى قاض على المنضدة » .

وهذا أكثر بكثير من حديث طريف ومسل . فقد عبر عن ثيمات رئيسية . فالقانون يجند لانتهاك القانون - قانون لندن ضد قانون سكوتلندا - قانون دخيل ضد قانون ربانى . ما علاقة هذا القانون الذى أصدرته الملكة كارولين بالشعب ، وبالحقائق ؟ انها ستكون مشكلة ايفى أيضا ، والمشكلة التى تحفز للحركة . ولكن بدون هذه المناقشة العامة وبدون بورتويس وبدون حذلة سادلترى والانتباسات اللاتينية للشبان فى الفصل الأول - (بدون هذا كله) تصبح قصة جينى وايفى مجرد أقصوصة فى رواية قصيرة .

ولأن مشكلة ايفى مرتبطة بمشكلة بورتويس بأكثر من مجرد الصدفة فانها (ايفى) تصبح شخصية نموذجية ورمزية . وليست وخزات ضمير ديفيد دينز فيما اذا كان يستطيع حلف اليمين فى محكمة حكومتها لم تعترف « بالميثاق » (the Covenant) لست مجرد (سجلات) حساسيات شخصية ، ولكونها غنية فى مجالها فهى تجسم أعمق قضايا العصر . ورفض جينى أن تقول كذبة بيضاء فى سبيل انقاذ حياة أختها ، وهو رفض . . . يمكن أن يجعلها تفقد فورا كل تعاطفنا ، مقنع ومؤثر مسرحيا لأننا نعرف ما يؤدي لهذا الرفض . انه التاريخ ، تاريخ أجيال فلاحى الأراضى الواطئة Lowland يحاربون من أجل حقهم ، التجمعات السرية المتعصبة فى وديان بلاد الحدود Border Country والاستشهاديات التى يمكن استنباطها من حديث ديفيد دينز .

وينجح سكوت نجاحا باهرا فى أداء العلاقة المعقدة بين القوى الشخصية وغير الشخصية فى حياة الانسان . فديفيد دينز شخص فى التاريخ ولكنه ليس مجرد هذا فقط . وفى سلوكه ذاته يورد الكاتب بروعة تشابك العلاقات الشخصية والهواجس النظرية (التلميح بالسخافة وحتى بالخداع فى المشهد مكتوب بروعة) عندما يأتى روبن باطر Reuben Butler لزيارته بعد وفاة زوجته :

« قال المتألم : أيها الشاب لا تحزن كثيرا ولو أن دعاة الحق يهلكون والناس الطيبين يرحلون - حتى ليتمكن القول بأنهم مبعدون عن المساواة القادمة - يا حسرتى فان كان لى أن اذرف الدمع على زوجتى الحميمة لحق لى أن أبكى انهارا من الماء على هذه الكنيسة المقجوعة ، الملعونة بمريديها الفاحشين . ومن ماتت قلوبهم » . فقال بطر : « أنا سعيد بأنك تستطيع نسيان ماساتك الخاصة فى اهتمامك بالواجب العام » .

فرد دينز المسكين وهو يضع منديله على عينه « أنسى ياروين ؟ لا يمكن نسيانها ياروين في هذا الوقت ، ولكن الذى يسبب الجرح قادر على ارسال الدواء .. اتى اقرر انه قد مر على وقت هذه الليلة استغرقت فيه فى التفكير لدرجة اننى لم أدرك خسارتى العادحة . وحالتى هذه شبيهة بما حدث للنيل جون سمبل (the Worthy John Semple) الملقب كارسفارن جون Carspharn John فى محنة مماثلة - لقد رأيته تلك الليلة على ضفاف نهر اولاي Ulai يقطف نقاحة هنا وهناك » ٧ .

وليس سكوت على العموم كاتباً متعمقا ، ولكن - فى مثل هذه اللحظات - عندما يغوص عميقا فى تاريخ شعبه نأى تأملاته فى منتهى العمق .

وليس من السهل دائما فى رواية قلب ميدلوثيان الفصل بين الزائف والصادق ، بين التلميذى والمبتكر ولا بين الرومانسى والواقعى . وشخصية مادج وايلد فاير Madge Wildfire مثال شيق . فهى ظاهريا تبدو شخصية « أدبية » فى أساسها ، وتدين بالكثير لشخصون شيكسبير المعنويين ، وحيلة ملائمة لتحقيق الحبكة واضفاء لون رومانسى معين عليها . ولكن هذا ليس كل الحقيقة عن مادج وايلد فاير فهى شخصية تقليدية . البنت الضعيفة المنبوذة تتحول الى مومس - ولكن ليس بالمعنى الأدبى فحسب . فالولئك النساء المعنويات - أشباه الشعراء الملهمين Semi Prophetic اللاتى يظهرن دائما فى روايات سكوت (قد تكون ميج ميريليز Meg Merrilies أفضل مثال) لهن مغزى أكثر من مجرد مغزى الشخصية المسرحية المستغلة (*) .

وأحيانا يحقق أولئك النساء نصف المعنويات مستويات عالية من البلاغة - البلاغة الدارجة التى تنبثق من لغة الشعب - كما يحدث عندما تشتم ميج ميريليز سيد الانجوان The Laird of Ellangowan : « اركب فى طريقك ، ليرد الانجوان ، اركب فى طريقك ، جودفرى برترام - لقد أطفأت اليوم سبع دبابات بدخانها - وسوف اذا كانت النار تشتعل أكثر فى قاعة اسنق بالك Parlour - قاعتك أنت لهذا السبب . لقد أزلت سبعة أكواخ - فهل يانرى جعل هذا شجرة السطح عندك تزداد ثباتا ؟ وقد نؤوى عجولك فى الاصطبلات .. عند دبرنكاي Dorncleugh . اركب فى طريقك يا جودفرى برترام ، لماذا تحملى فى أهلنا ؟ هنا ثلاثون قلبا احتاجوا للخبر (قبل أن تحتاج انت واضاعوا دم حياتهم قبل أن تخذش أنت) (أ)

(*) تظهر نفس الشخصية - وهو أمر مشوق جدا - فى عمل جون جالت John Galt سجلات الدائرة Annals of the Parish وهى رواية اسكتلاندية واقعية معاصرة ليست رومانسية الأسلوب بالمرة .
(١) هذا مثال للأحاديث المحلية التى يصعب نقلها للعربية لما فيها من كلمات اسكتلاندية دارجة (المترجمة) .

أصبحتك - نعم هناك نلايون من النساء المسنات ٠٠ والأطفال حديثي الولادة -
أخرجتهم أنت لياموا ٠٠ في العراء ٠ اركب في طريقك يا الانجوان - ان
أطفالنا معافون على ظنونا المتعبه - فهل جعل ذلك طفلك أكثر انتظاما ؟
أنا لا أرجو سوءا للصغير هاري ولا للطفل الذي سيولد فيما بعد - حاشا
لله - ولجعلهم الله طيبين مع الفقراء وأفضل من أييهم ! والآن اركب
في طريقك ، فهذه آخر كلمات تسمعها من فم ميج ميريليز : « ٨ »

والذي يضيف على هذا المقطع قوته الواضحة هو عمق المعاناة الحقيقية
التي ينسب بها ٠ فليست ميج ميريليز مجرد امرأة غجرية متكبرة ومنحدية
بل انها رمز طبقة تعانى ، وقد جردت من ممتلكاتها بحركة الحظائر المغلقة
enclosure movement وبسطة كبار ملاك الأرض ٠ والمأم سكوت بحالة
الفقر ليس - (بالرغم من انتمائه للتوريين Toryism) أكاديميا - ولو أنه
في كثير من الأحيان ينسب بعدم الواقعية ٠

وشخصية الزمار The Whistler الساذجة في نهاية رواية قلب ميدلوثيان
حالة ذات مغزى ٠ فهذا الصبي الشاذ - الابن سيء الحظ لافى وعشيقها ٠
(وهو مشوق كسلف لهنكلليف Heathcliff في هـ تفرجات الذي سمي
غجريا أيضا وصفاتهما البدنية متشابهة جدا) يقدمه الكاتب بأغرب مزيج
من العاطفة الأصيلة والهراء الرومانسي : « كانت عينا الصبي حادثين
ومتألفتين ، وحرته حرة ونبيلة مثل حركة كل الغجر » ٩ ٠ وقد سبق أن
لاحظنا الدور الذي لعبته اسطورة الهديجى النسل في تحرير كتاب القرن
الثامن عشر من الاتجاهات المحددة لمجتمعهم ، ومن اللائق أن ننتهي بسكوت
الرومانسي هذا الموضوع ٠ وانه لمن دلالات أمانة سكوت أنه يستطلع
رؤية حتى هذه الشخصية التقليدية بواقعية مؤكدة ٠ وعندما تذهب جيني
لتفك أربطة الزمار تسأله : « أوه أيها الصبي الشمس ٠٠ أتعرف ما سيجد
لك عندما تموت ؟

فبرد الشباب بعند : « لن أشعر بعد ذلك بالبرد ولا بالهوى » ١٠ ٠

وليس هذا هو الرد التقليدى المتوقع من الهمجي النبيل ٠ كذلك
ليست مادج والدفاير بالضغط ما ننذر بأن تكون - مزيجا من النساء
المتوهيات في الأدب ٠ فهناك نوع من الشفقة المريبة خلف تقديمها هي وأوها
التمسكة - ذلك التقديم الذى يستحوذ بقوة على تصورنا رغم كل التفاصيل
غير المقنعة ٠ وهما شخصتان تنتميان لهذا العالم المتدنر underworld المخف
الذى حلق قبه كل من فبلدنغ وهوجارث بأمانة فائقة ، والذى نربطه قبل
كل شيء بديكنز ٠ وتبدو أحيانا مشكلة الكاتب في تصوير الفقر في القرنين
الثامن عشر والتاسع عشر (تبدو أحيانا) كمشكلة لا حل لها تقريبا لأن

الفقر يكون من النوع الذى أنزل الرجال والنساء الى مستوى غير بشرى . وربما يمكن فقط حل مشكلات عرضهم حلا مرضيا عندما يعرض نتائج عالم الرذيلة underworld كأوغاد ناجحين ، وهكذا يمكن رؤيتهم بفكاهة ودقة . ولسنا فى حاجة لأن نرثى لحال جوناثان وايلد Jonathan Wild لأنه يستطيع الاهتمام بنفسه - وكذلك الحال بالنسبة لرادكليف فى رواية قلب ميدلوثيان . فهو مخلوق رائع - هذا قاطع الطريق الذى تحول الى سجان - ومشهد المساومة بينه وبين شاربينلان Sharpitlan واحد من انجح مشاهد الرواية . وعلى العموم لا يهظى سكوت بما يستحق من تقدير ككاتب ملهاة . فهو ليس بليغا ولكن شعوره بالتعارض الفكاهى بين شخصين ينشغلون بأنماط مختلفة من الادعاءات حاد وممتع .

وتتكون رواية قلب ميدلوثيان من ثلاثة أقسام : القسم الأول وهو أهمها وتجرى أحداثه فى أدنبره ، والثانى فى إنجلترا ، والثالث فى ضبعة دون أرجيل فى غرب سكوتلندا . والجزء الخاص بأدنبره هو أطولها وأفضلها : اذ يتكون من قضايا حقيقية وأناس حقيقيين وصراعات حقيقية . ذلك أن الصراع المركزى - كما أوضحنا من قبل ، يدور بين عالم آل دينز الريفى والعالم الأكثر رقا ولكن أقل يقينا - عالم المدينة - بينما تتشابه دائما مع هذه الثيمة ثيمة أخرى - علاقة سكوتلندا بالدولة الانجليزية . وتتغلغل هذه العلاقة فى الرواية ، لنضفى على مدينة أدنبره وعيا غريبا - تكاملا لا يوجد أبدا فى مدن إنجلترا ، فى روايات القرن الثامن عشر . فلندن عند فيلدنج نفتقر تماما لهذه الوحدة العضوية (وقد يكون هناك دخل للفارق فى الحجم) . فهى مكان يعيش فيه الناس ولكنها كمكان - أو جالية ، أو مركز لرجال ونساء متصارعين ومتعاونين بحبب تنجح فى تحقيق وعى خاص به لا يتكامل أبدا . هذا بينما أدنبره عند سكوت لمسبت محدد مركز سكنى عابر ، بل هى مدينة سكوتلاندية موحدة يوعبها الاسكوتلاندى وتنبوأ مكانتها - فى التاييم بحبب تضفى على عنوان الكتاب ذاته قلب ميدلوثيان ، غموضا مثيرا فشيئ ليس فقط لمجرد مكان الاعداء ولكن لأدنبره نفسها ، قلب سكوتلاندا .

ونكون مخطئين اذا اعتسنا وعى سكوت القومى مجرد عنصر طريف غير مألوف - من نوع الولاء القومى الذى يستغل بسبب التصنع أو ضيق الأفق - كاقليمية . فعلى العكس - هذا التعاطف مع تراث شعب الأراضي الواطئة Lowlands وطوائمه ، وهذا الإدراك المتدفق لتقليد قومى سكوتلاندى هو أحد عناصر عبقرية سكوت الذى يساهم بأعمق درجة فى الصفات الابهاسية لرواياته . وتظهر نواحي ضعف سكوت فقط عندما تتضاءل سكوتلانديته وتعظم عالميته وانتسابه للمدينة . وهنا تصبح حيكاته ممتلئة

لغاية ، وشخصه في منتهى النخشب وأسلوبه في منتهى التعويق . وحينئذ تكتسب شكوى مستر أ . م . فورستر بأن سكوت يفتقر للعاطفة — فاعلبة كبرى ١١ .

وبالقسم الأول من رواية قلب ميدلوثيان نواحى ضعف معينه ، ولكنها غير هامة نسبيا — وقد يكون أسوأها شخصية ريوين باطر (كاضعف بطل عند أى روائى وفي أسوأ طابور للشخصيات الرئيسيين عند سكوت) . ولماذا يفشل شخص باطر بهذه الدرجة ؟ اعتقد أساسا أن محادثة سكوت الاليفية ، ورؤيته لنفسه كاستوقراطي خير (وبالرغم من ان تصوير هازلت له في كتاب روح العصر ليس عادلا الا أن له مغزاه) لم تكن لتسمح له البتة بأن يجعل أبطاله متمردين حتى عندما يستمدعى موقفهم التمرد . وريووين باطر مثل ويفرلى ذاته محايد بالفطرة . وهو يعتنق الكثير من آراء ديفيد دينز بدون الحماس (الذى هو التاريخ) الذى يجب أن يصاحبها . ورد فعله على شغب بورتبوس هو رد فعل مناهض لليقوبيين الجبان عند الشاعر بليك Blake الذى يبتسم لرؤية البحار الباردة ويرثى للصخب العاصف . وهو يرتعد خوفا من الغوغاء بسبب الجبن لا بسبب الايمان ، ويجد مركزه في نهاية الكتاب كسياسى كئاسى ناجح فى الجمعية العامة للكنيسة الاسكوتلندية — رجل حذر جدا سينجح نجاحا باهرا بدون شك .

ولكن بينما يعكس باطر أقل عناصر سكوت ارضاء ، يوجد فى هذا القسم الأول من الرواية قدر كبير مما يعوض هذا الضعف . فبالإضافة الى آل دينز هناك ملاك ضميميديكس Dumbiedikes الاثنان — هناك سادلتري وراتكليف وشاربينلو Sharpitlaw وبورتبوس نفسه ، وهناك الاسترجاع الرائع للماضى الموثق Conventanting past عن طريق حديث ديفيد دينز نفسه — وتلتحم هذه العناصر والشخصيات المتنوعة فى نمط مكتمل المغزى حتى اننا فى الفصل الثانى والعشرين — عندما نصل للذروة Climax (محاكمة ايفى) تضافر كل الضغوط المتراكمة — الأخت فى مواجهة أختها ، والانسانية فى مواجهة التقنين ، والتزمت فى مواجهة الديوية والمشيخية المتطرفة extreme Presbyterianism فى مواجهة التقليد الاليسكوبالى episcopalian tradition وأهل الريف ضد أهل المدينة . وسكوتلاندا ضد انجلترا — تشترك كلها فى العمل بعيدا عن تفاهات باطر التى تضعف وتطمس قوة وصدق التناقضات المركزية .

ولو كان القسم الثانى من رواية قلب ميدلوثيان فى مثل جودة القسم الأول . لأصبحت — بالرغم من المنيرات البسيطة فى كتابة سكوت — من

مواقف تأملية وتصنعات « أدبية » - رواية عظيمة • ولكن القسم الثانى
تفسده فى المقام الأول مشاهد لينكولنشاير Lincolnshire (تلك الاحداث
المملة وغير المفعمة النى تدور بين آل سبطونون The Staunton) وفى المقام
الثانى ظهور دوق أرجيل كمدر مصطنع Deus ex machina ولا غبار على
نقديم الدوق نفسه : فهذا يؤدي عموما بكثير من اللباقة والمنسهد بين جينى
والملكة كارولين ناجح بدرجة رائعة • والمسكلة بالنسبة لآرجيل ليست فيه
نفسه كشخص فى الرواية - بل فى قدره كجزء من نمط الرواية • ذلك أن
من صمم دوره فى الرواية أن يحل كل الصراعات ، وأن يوفى بين كل
القوى المتناقضة وأن يحيل مسرحية مصير آل دينز الى ما يشبه ملهاة عائلية
بهيجة •

وهناك نواحى توفيق فى هذا النصف الأخير من الرواية ، ولكنها
من نوع مختلف عن ميزات النصف الأول • فمعالجة افى Effie التى يتاج
لها بيان أن أجور الرذيلة ليست كلها غير مستساغة (هذه المعالجة) فيها
الكثير من الصدق وعمق البصيرة • وتتجلى قدرة سكوت على تحقيق
الشعور بالمجتمع الصغير (تتجلى) مرة أخرى فى بنائه لعالم روزنيث
Roseneath المتناسك - ولكن الصورة فى هذه المرة تصطبغ باللاواقعية •
فضيحة الدوق كلها رومانسية أكثر من اللازم • وعملية اضعاف كل
الشعور فى الفصول الأخيرة للكتاب ليست ناضجة • فهم يضعفون لأن
كل القوى المضادة التى كانت قد ولدت الحيوية فى صراعاتهم تزال جميعها
أمام الاشراف الأبوى للدوق المستنير • فالمدينة - رمز الضغوط والمعاناة
فى العالم الجديد - تختفى كليا • حقيقة هناك سكان الاراضى العالية ،
والمهريون فى عرض البحر ولكنهم أيضا (كنيض لراتكليف وميج
مبردوكسون Murdockson يتسمون بالرومانسية) ولقد لاحظنا من قبل
ثيمة (الهمجى النبيل) • وحتى ديفيد دينز يفقد جدته ويهدى استعداده
لاتخاذ حلول وسط مهلكة • وسبب التغير فى النغمة أساسا هو أن سكوت
قد كف عن النظر الى العالم من زاوية الفلاح ، وأصبح يراه من وجهة النظر
المشالية بالملك الأرض •

والنقطة (الهامة) ليست بالطبع أن الفلاحين أفضل من ملاك الأرض
ولكن أن فى الاتجاه الأبوى لا محالة عنصرا من التفكير المغرض الذى يستبعد
الواقعة ، بينما فى أجزاء الرواية الأولى يستطيع سكوت أن يتوغل الى
الصدمات الحقيقية والحيوية للقوى داخل المجتمع الاسكوتلندى مستعينا
بادراكه التصورى للموقف الحقيقى لفلاحى الاراضى الواطنة • والواقع أن
الحيوية الفنية لرواية قلب ميدلوثيان تنبع من هذا التوغل • ويأتى النجاح
الفنى لجينى دينز من عمق فهم سكوت لها كشخصية ممثلة تاريخيا ، وهى

وحدها تبقى كلياً بعد الرواية فتجدد حتى في الصفحات الختامية حيويتهما
الفنية من خلال مهامتها للزمار الأسير .

ولقد قال رالف فوكس Ralph Fox ، أحد النقاد المحدثين المليلين
الذين حاولوا الدفاع عن سكوت :

« ... لقد عرف أن للإنسان ماضياً كما أن له حاضراً ، وحاولت
عبقريته المدهشة والخصبة أن تحدث الالتحام الذي فشل القرن الثامن
عشر في تحقيقه والذي يوجب على الرواية توحيد شعر الحياة ونشرها ،
والجمع بين حب الطبيعة عند روسو وحساسية ستيرن وقوة واتساع
فيلدنج . »

« لقد فشل ، ولكنه كان فشلاً مجيداً والأسباب تستحق البحث .
فمن الشائع هذه الأيام انتقاص قدر سكوت كمجرد راوٍ لقصص ملفقة
بمهارة وعاطفية بدرجة غير محتملة . ويراه مستر أ . م . فورستر كذلك ؛
ولكن كان لبلاذك رأى مختلف . فسكوت هو الروائي الوحيد الذي يعترف
ببلاذك بدين حقيقي وعميق نحوه - ومع كل الاحترام لمستر فورستر -
وهو روائي المعاصر الوحيد الذي له اعتبار - فاني أفضل الرأى الذي
يتبناه لبلاذك . »

لماذا فشل سكوت في مهمته الضخمة ؟ لأن منظاره الواقى من الضوء
قد عتم رؤيته « ١٢ » .

وحقيقى أن سكوت كان يستعمل منظارا واقياً ، منظار الأرستوقراطي
الإنسانى ، ولكنه لم يكن من النوع الذى يستحيل تخلله ، ولقد حدد
مجال رؤيته ولكنه لم يعميه . ولا أظن أن أياً من رواياته ، حتى رواية
قلب ميدلووثيان رواية عظيمة ، ولا أنه يحتمل أن يقارن بأى حال ، من
جلدريد ، بشبكسمير (كما كان الحال بانتظام أثناء القرن الماضى) . ولكنه
لبس كاتباً نستطيع الاستخفاف به - ونفس الصفات التى جعلته غير
عصرى : افتقار معين للحذقة ، وعوى قومى وغيباب الاهتمام « الجمالى »
الضيق فى كتبه - قد تساهم فى يوم ما فى توفير تقدير مؤسس على
قاعدة أكثر استقراراً مما حظى به فى الماضى .

ع - ديكنز : Dickens

أوليفر تويست Oliver Twist (١٨٣٧ - ٨)

في الفصل الثاني عشر من رواية أوليفر تويست ينقل مستر براونلو Mr Brownlow أوليفر من فاعة المحكمة فافد الوعى - ليستيفظ ويجد نفسه فى فراش مريح *

« ضيف وهزيل وشاحب - اسنيقظ أخيرا مما يبدوا كانه حلم طويل مرهق * وبعد ان قام فى سريريه بضعف ورأسه مستند الى ذراعاه المرتعش ، نظر حوله فى قلق : قال أوليفر « ما هذه الحجرة والى أين نعلت ؟ ليس هذا المكان الذى نعلست فيه » *

« نطق هذه الكلمات بصوت ضعيف ، فقد كان فى غاية الموهن والضعف ، ولكنها سمعت للنو ، اذ جذبت السنارة على رأس السرير سريعا الى الخلف ، ونهضت سيده مسنة فى عطف الام ترتدى ملابس انيقة ودقيقة ، نهضت بعد سحب الستارة ، من كبرى كبير بجواره ، كانت تجلس فيه وهى تخطى *

« وقالت السيدة المسنة فى لين : « اسكت يا عزيزى ، يجب عليك أن تبى فى هدوء تام ، والا فستمرض ثانيا ، وقد كنت فى أسوأ حال - كاسوا ما يكون السوء - أرقه ثانيا ، هيا يا عزيزى * » وبهذه الكلمات وضعت السيدة المسنة راس أوليفر على الوسادة ونظرت اليه بكل عطف ومحبة وهى تزيح شعره من على جبهته لدرجة أنه لم يملك الا ان يضع يده الصغيرة المنكمشة فى يدها ويجذبها حول رقبتة *

« وقالت السيدة المسنة والدموع فى عينيها : « قليرحمنا الله * كم هو صغر عزيز ممنون - مخلوق جميل * ماذا عسى أمه أن تشعر به لو أنها جلست بجواره * واستطاعت رؤيته الآن كما أفعل أنا ؟ (١) » *

انه موقف مركزى فى الكتاب - هذا الخروج من البؤس والمعاناة الى الراحة والعطف - وهو يتكرر فيما بعد فى القصة عندما يستيفظ أوليفر مرة ثانية بعد حادث النشل الذى أصيب فيه - يستيفظ فيجد نفسه موضع رعاية ودفاع آل ما يلى The Maylies . وهناك أكثر من مجرد الصدفة فى التكرار - ولتقى هنا فى الواقع بنمط يتكرر فى كل روايات ديكنز . ومن المفيد أن نعالجه عن كنب . فالفصول الأحدى عشر الأولى من رواية أوليفر تويست استحضار للبؤس والرعب . ولقد جذبنا مباشرة من الجملة الأولى (وتقدم كلمة ملجأ كمفتاح لغوى) الى عالم من

الفقر والبشاعة مريع للغاية ، عالم القسوة والعنف حيث تهون الحياة وتعم المعاناة ويصبح الموت محبباً . وليس موضع الاعتبار فى هذه اللحظة أن الاستحضار فج ، وأنه يفسد بلحظات من السعور الزائف ، وبمناقضات ثقيلة الظل ، تضعف كل ما تعلق عليه . فالتأثير ذو قوة خارقة بكل المقاييس . ولم ينشأ أى تأثير مماثل له من أى رواية ناقشناها من قبل . وهو تأثير لا يمكن نسيانه بالمعنى الدقيق لكلمة كثر تداولها . فالملمح ومزوجة الأطفال التابعة للكنيسة ودكان مستر صاواربرى Mr Sowerberry والجنساة والمحتال الماكر The Artful Dodger ومخبأ فاجن Fagin ، لها كلها طبيعة ملازمة الكابوس ولكن ليس لها لواقعيتها . وانه لتعليق دقيق على المدنية الفيكتورية : ان هذا كان يعتبر قراءة مناسبة للأطفال .

نرى ما هو سر هذه القوة ؟ هل هو مجرد الوجود الموضوعى لضروب الرعب - وحقيقة أن هذه الأمور وقعت - هل هذا هو ما يهز عقولنا ؟ واضح جدا أن الأمر ليس كذلك والا لتأثرنا بنفس الطريقة أمام تاريخ اجتماعى . ان لهذا العالم خاصية تختلف عن تأثير تاريخ مدغم بالوثائق - وهو ليس مجرد استحضار لحياة الفقراء بعد الانقلاب الصناعى ، فعندما نقرأ عامسل المدينة لمؤلفه هاموندز Hammonds أو **حالة الطبقة العاملة فى انجلترا سنة ١٨٤٤** تأليف انجيل Engel فقد لا يكون رد فعلنا أقل عمقا من رد فعلنا عند قراءة **أوليفر تويست** ولكنه مختلف ، أكثر تعميما وأقل حيوية وتدافعا .

وأكثر الفوارق وضوحا بين رواية **أوليفر تويست** وتاريخ اجتماعى ما ، هو بالطبع أنه يعالج شخصا واقعيين نتصور شخصياتهم وتتابع حياتهم العملية ، ونشاركهم مشاعرهم - ولكن هذا الفارق على ما أظن ليس بالضبط بالأهمية التى قد نفترضها . ذلك أننا فى الحقيقة لا نندمج فى عالم **أوليفر تويست** بالطريقة التى نندمج بها فى عالم **اما** . فنحن فى الحقيقة لا نعرف الكثير جدا عن أى من هؤلاء الشخصوص ، حتى أوليفر ذاته ، ولا نشارك بانباه شديد فى دوافعهم ولا ردود فعلهم . نحن نرثى لأوليفر وننتصر له ولكن شعورنا نحوه لا يختلف كثيرا عن شعورنا نحو أى طفل نراه يعامل بقسوة فى الطريق . ان سخطنا يثار ، وينشأ شعورنا بالسخط أساسا بدون شك من شعور بالانسانية المشتركة - وهو نوع من رؤية أنفسنا فى نفس ظروف بؤس الطفل وصراعاته ولكن ارتباطنا بموقفه ليس وثيقا جدا فى الحقيقة .

وفى المشهد الشهير الذى يطلب فيه أوليفر مزيدا من الطعام ليس شعورنا العميق بمشاعر أوليفر وردود فعله هو الذى يستولى علينا ،

فنحن لا نشعر بما يشعر به بنفس الطريقة التى نشارك بها فى مشاعر
مس بيتس Miss Bates على بوكس هيل Box Hill (أ) ، وبهذا المعنى نجد
أوليفر أقل التصاقا بنا ، واهتمامنا به أقل من اهتمامنا بكل من مس
بيتس وإما • ولكن من ناحية أخرى يهملنا أوليفر بدرجة أكثر كثيرا •
ذلك أنه عندما يتجه نحو رئيس الملجأ ويطلب المزيد من العصيدة تلج
عليها مسائل يمكن أن تجعل عالم جين أوستن بأسره يرتعد • ونحن نهتم
ونندمج لا لأنه أوليفر ولأننا منضمون له (ولو أن ذلك جزء من الموقف)
ولكن لأن كل يتيم يتصور جوعا فى العالم ، وفى الواقع كل من هو فقير
ومضطهد وجائع يندمج ، ولأن رئيس الملجأ (لم يفصح عن اسمه) ليس
أى شخص بالذات ولكنه كل عميل فى نظام اضطهادى فى أى مكان •
وهذا ، بالمناسبة ، هو السبب فى أن ملايين الناس فى العالم بأسره
(بمن فيهم كثيرين ممن لم يقرأوا فى حياتهم صفحة واحدة لديكنز)
يمكنهم أن يخبروك بما حدث فى ملجأ أوليفر تويست بينما قليلون نسبيا
يستطيعون أن يخبروك بما حدث على بوكسهيل Box Hill

وتحول هذا الحادث من أوليفر تويست الى أسطورة - وجزء من
الوعى الثقافى للشعب ، لا يرجع فقط لمجرد موضوعه بل لنوع الرواية
التي كتبها ديكنز • فهو لا يعالج مثل جين أوستن علاقات شخصية
ولا نوع الشعور المتضمن فى المعيشة بالتفصيل ، ولكن شيئا يمكن بدون
حماقة تسميته الحياة • والذي نحصل عليه من رواية أوليفر تويست لبس
مزيلا من الدقة فى الحساسية بالنسبة لسلوك الانسانى من يوم لآخر
بل هو شعور حاد بالحركة الواسعة للحياة التي تنشأ منها معضلات
معينة • ولا جدوى من مناقشة ما اذا كانت الطريقة التي يعالج بها ديكنز
الحياة أفضل أو أسوأ من طريقة جين أوستن : وإذا فعلنا ذلك لحق لنا
أن نناقش ما اذا كان الأفضل لنا أن نعمل لنكسب قوتنا أو أن ننزوح •
فليس فقط أن المسألتين غير مانعتين ولكنهما مرتبطتان ارتباطا وثيقا •
ويمكن القول أنهما مشكلة واحدة - ما أفضل الطرق للعبس فى المجتمع •
ولكن بالرغم من اعتمادهما على بعضهما فان المرء لا يعالجهما بطريقة واحدة
بالضبط •

والذي يميز الفصلين الأولين فى رواية أوليفر تويست عن كونهما
تاريخ اجتماعى من ناحية ، وعن رواية أما من ناحية أخرى هو أنهما
رمزيان • فالذى يستولى على تصورنا ليس الشعور بالمشاركة فى المشاعر
الشخصية لأى من الشخصيات ولكنه الشعور بالمشاركة فى عالم مشابه
لعالما بدرجة صارخة ومنفرة •

(١) إشارة الى رواية أما ومس بيتس هي عمة جين جيرالماكس • (المترجمة)

وعالم رواية أوليفر تويست عالم فقر واضطهاد وموت • والفقر تام ومهين للغاية وواقعي للغاية :

« كانت المنازل على الجانبين عالية وواسعة) ولكن قديمة جدا ويسكنها اناس من افقر طبقة ، كما كان مظهرهم المهمل ينبئ ، بدون البرهان الدامغ الذى تقدمه النظرات الباسية للقليل من الرجال والنساء الذين كانوا يسلكون اليها من وقت لآخر ياذرع معقودة وقامات نصف مثنية • وكان لكثير من المساكن دكاكين فى الواجهه ولكن هذه كانت مغلقة باحكام ومداعية ' Mouldering away لان الغرف العلوية فقط كانت مسكونة • وكانت بعض المساكن التى اصبحت غير آمنة بسبب قدمها وتداعيا مدعما ضد السقوط فى الطريق باعمدة خشبية ضخمة تستند الى الحيطان • ومثلية باحكام فى الطريق - ولكن حتى هذه الاوكار الساذجة كانت على ما يبدو تتخذ ماوى ليلى لبعض البؤساء ممن لا ماوى لهم ، لان الكثير من الالواح الخشبية التى حلت محل الابواب والنوافذ اقتلعت من اماكنها لتهدى فتحة تكفى لمرور جسم بشرى ، وكانت البالوعة راكدة وقذرة • وحتى الفيران التى كانت ترفد هنا وهناك متعفنة فى لتائها بدت بشعة من الجوع » ٢ •

وينبع الاضطهاد من « مجلس الادارة » - ثمانية أو عشرة من السادة الممثلين يجلسون حول منضدة وبالذات (تتكرر الصورة) من سيد بدين يلبس صديرى أبيض ، ولكن أعضائه هم موظفو الدولة من محدودى الدخل ، النسماس والتمورجى ••• الخ من المرتشين والمتعجرفين القساة • وكانت أساليب الاضطهاد بسيطة : العنف والتجريح حتى الموت • والملاحا رمز للاضطهاد ولكنه ليس مقصورا عليه بالمره • ففى الخارج يظهر العالم كملجأ شاسع يدين أبرشيته نفس الرجل ذى الصديرى الأبيض يساعده قضاة سفهاء ، أو مجردون من الانسانية ، وقساوسة لا يقلقهم كثيرا دفن الموتى ، ومستتر بامبل • Mr Bumble ولا تخلف لندن فى سىء عن الابرشية - فقط هى أكبر منها •

والمضطهدون يهانون ويفسدون بفعل حياتهم (مضافا اليها قليل من الخمر) واما أن يصبحوا هم أنفسهم مضطهدين أو مجرمين أو جثثا هامدة • وأكثر الثيمات والصور المكررة فى الفصول الأولى هى ثيمة الموت • فوالدة أوليفر تموت اذ يقول الجراح : « لقد انتهى كل شىء يا مسز ثينجامى Thingummy » ٣ وعلى الفور تسمع نغمة الرعب المطلق وغير المستول • ولبس من قبيل الصدفة أن مستر صواربرى Mr Sowerberry حانوتى ويشرف على جنازة لا نهائية • ويتوق كل من أوليفر وديك للموت • ويضيف فاجن للثيمة درجة جديدة ومريعة من التهكم : « ما أجمل عقوبة الاعدام • فالأموات لا يتوبون أبدا - والأموات لا يكشفون أهرارا بشعة » ٤ • وتصبح المحصلة النهائية لحالة الاضطهاد سلاحا مطلقا فى يد مخلوقاتنا المهانة فى صراهم ضد بعضهم •

وتكمن قوة هذه الفصول الأولى فى قوة الرموز وعدالتها • فبواسطتها

تتحقق صورة موضوعية نثير عطفنا لا بفعل أى تعليق خارجى ولكن بفعل صلابتها ذاتها • ويمكن الضعف فى اتجاهات ديكنز الواعية ومحاولاته التعليق على الموقف • وهذه المحاولات فى أحسن أحوالها (التهامية) غير ملائمة ، وفى أسوأ أحوالها (العاطفية) ميرة للاشمئزاز •

« بالرغم من أنى لا أمل لتأكيد أن مبلد المرء فى ملجأ هو فى حد ذاته أسعد ما يمكن أن يتعرض له مخلوق بشرى وأكثره ائارة للحسد » • ٥

ويكس تعرض الاسلوب النثرى سطحية التفكير وجلبه للمال • وكذلك يفعل تكرار وصف فاجن بعبارة « السيد العجوز الطيب » • (وواضح أن الجانب الأقل نجاحا فى معالجة ديكنز للصومس يأتى مباشرة من رواية **جوناثان وايلد** ، إذ أنه يستعمل نفس التهكم - وحتى نفس الألفاظ - ولكن لعدم كونه مبنيا على انشغال فيلدينج الأخلاقى المتأكد فانه يثير الملل بسرعة أكثر) • واقحام « العاطفة » (أى كل إشارة الى الأمومة ، والمشهد الصغير بين أوليفر وديك) تأتى أكثر اخفاقا • فبعد أن يحاول ديكنز انتزاع دمة سهلة باللعب على ردود فعل لم يبذل جهدا لارضائها تنجح شكوكنا نحو اللحظات التى تتحد فيها مساعرتنا فعلا - إذ نخشى حيلة مبتذلة •

ولكن نواحى الضعف التى يمكن جمعها كمظاهر عدم لباقة نظرة ديكنز الواعية للحياة - تمنحى تقريبا فى الفصول الأحد عشر الأولى من رواية **أوليفر تويست** بفعل القوة • فالقصص الشخصى يخفيه العمق الموضوعى • ويترك ديكنز وراءه مرارا وتكرارا هزله البقيل ، وينسى أنه كان عليه أن يحاول محاكاة فيلدينج أو تبرير إيماننا بجمال الأمومة ، ويحقق لحظة درامية أو رؤية عميقة تتوهج فى خيالنا بصدقها ووضوحها • وقد لاحظنا قبلا تعليق الجراح على وفاة والدته أوليفر • وأغلب أحاديث مستتر: بامبل مع مسز مان والقسم الخاص بالحانوتى بأكمله ، واللقاء مع المحتال الماكر The artful Dodger وأول وصف لمطبخ الصومس - كلها على نفس المستوى من النجاح • وكذلك اللحظة التى يلتبس فيها أوليفر المزيد من الطعام والفقرة عن زيارة أوليفر وصاواربرى للمرأة المينة •

كان الاطفال المفزوعون ييكون بمرارة • ولكن المرأة العجوز التى كانت حتى هذه اللحظة قد بقيت صامتة كأنها صماء تماما لكل ما حدث • استكثتهم بالتهديد • ويعد أن حلت رباط رقبة الرجل ، الذى كان قد بقى ممددا على الأرض ترثت نحو الحانوتى • وقالت وهى تحنى رأسها جهة الجنة ، محدثة بنظرة شذراء وببلاهة بدت أكثر ترويعا حتى من وجود الموت فى هذا المكان : « كانت بنتى •• رياه - رياه انه لمن الغريب أن أكون حية

ومرحبة الآن وأنا التي ولدتها وكنت وقتها امرأة • وإن ترقد هي هنا لك باردة وجامدة بهذه الدرجة • رياه ، رياه - عندما أفكر في ذلك يبدو لي الأمر كتمثيلية ! كتمثيلية ! » •

واتجه الحانوتى للخروج بينما أخذت المرأة البائسة تتمتم وتقهقه في صخبها المقيت •

وقالت المرأة العجوز في همسة عالية « قف • قف - هل ستدفن ابنتى باكراً أو الليلة • » لقد مددتها ويجب أن أنصرف كما تعلم • ابعث لى عباة واسعة - عباة دافئة جدا فالحجو فارس البرودة • ولايد لنا أن نتناول كعكا وخمرا قبل أن نتصرف • لا عليك - ارسل بعض الخبز - ههه رغيف خبز وكوب ماء • وسالت في شوق وهي تتشبت بمعطف الحانوتى عندما تحرك نحو الباب « هل سناخذ بعض الخبز يا عزيزى ؟ » فرد الحانوتى عليها : « نعم ، نعم - بالطبع ، أى شيء - كل شيء » • وخلص نفسه من قبضة المرأة العجوز وأسرع بعيدا وهو يجذب أوليفر وراءه « ٦ •

ولا توجد هنا أى عاطفة - رعب فقط ورعب من النوع الذى نربطه خاصة بالكاتب « دوستويفسكى Dostoevsky » ، وهو تدعيم الواقعية باللمحة الخيالية والخلط بين حدود كل من الواقع والكابوس ، وهي مطئناهى لقدرة العقل على التعامل مع العالم الذى ورثه •

ثم يستيقظ أوليفر من الهول اليائس لعالم الكابوس وهو راقد فى فراش مريح ومحاط بأناس الطبقة المتوسطة الطيبين • لقد أصبح فجأة مخلوقا جميلا ، صغيرا ، عزيزا يشعر بالجميل • ومن تلك اللحظة تصبح الرواية ذات شأن •

ومن المتفق عليه عموما أن حيكات روايات ديكنز هي أضعف ملامحها - ولكن ليس مفهوما دائما لماذا هي كذلك • وحبكة رواية أوليفر تويست فى منتهى التعقيد والقصور • فهي حبكة تقليدية عن امرأة مظلومة ووليد غير شرعى ووصية أتلفت ، وسر فى فراش الموت ، وخصلة شعر ألقيت فى النهر ، وأخ أكبر شرير واستعادة البطل لاسمه وأملاكه • ومن أبرز ثواحي قصورها أنها تعتمد بالضرورة على عدد من المصادفات الشاذة (فحادثا النشل الوحيدتان اللتان يكلف أوليفر بالاشتراك فيهما تقعان بالصدفة لأقرب صديق لوالده وللوصى على أخت والدته !) وليست الاحتمالية الحرفية صفة أساسية فى الحبكة المناسبة • كما أنه ليس من النقد الذى يدين ديكنز أنه استعمل حيكته لأغراض النشر المسلسل بمعنى تزويد القارئ بعقدة فى نهاية كل جزء من المسلسل ، والانعطافات والتلفيقات التى يستلزمها النشر المسلسل (فلس من الخطأ أن يزود الكاتب المسرحى كل فصل من فصول مسرحيته بذروة وليس جزء المسلسل تقليدا أكثر أو أقل اصطناعا من الفصل فى مسرحية ما) • والذى يجوز لنا أن نعترض عليه فى حبكة أوليفر تويست هو جوهر تلك الحبكة ذاته من حيث علاقته بالنمط الأساسى للرواية •

والتعارض في الحكمة هو الصراع بين أوليفر الذي يعينه أصدقاؤه في بنتونفيل Pentonville وتشسبرنسي Chertsey ، ضد كيد أولئك الذين يتآمرون لمصالحهم السخسبة ليسيلويه ثروته . وهذا الكيد الأخير ينشأ من أخيه غير السابق مانكس Menks ويمرر فيه . وهي ليست حبكة جيدة حتى بمقاييسها ذاتها . وأوليفر بطل في منتهى السلبية لدرجة تحول دون اكتسابه تعاطفنا القوي ، ومانكس وغد غير « مفنع » - يحجبه أعوانه من حيث الأهمية ، والسخسوخ الطيبون بصفة عامة - طيبون أكثر من اللازم والأشرار شريريون أكثر من اللازم . وإذا كان مركز الاهتمام في الرواية حقيقة هو الحكمة - لأصبح التقييم التقليدي لرواية ديكنز - « قصة ضعيفة تستمد حيويتها من سخسوخ عظام ولكن بدون دلالة » تقييما عادلا بما فيه الكفاية . ولكن الحقيقة أن مركز الاهتمام ، النمط الأساسي للرواية ، ليس حيكته - والخطأ الجسيم في الحكمة هو أنها لا تتوافق مع هذا الاهتمام المركزي .

أما لب الرواية والعامل الذي يجعل لها قيمة فهو دراستها للمأساة الفقراء ، ونمطها هو العلاقة المتصارعة بين عالين : عالم الرذيلة والاجرام باصلاحية الأحداث والجنابة ومطبخ اللصوص ، والعالم المريح لآل براونلو وميلي . وهي النمط الذي يدفع الرواية في عقولنا فنحن لا نتذكر ، عندما نعيد التفكير فيها ، تعقيدات الحكمة ، كما لا نهتم بشئون روز وهاري ميلي ، ولا يهمننا من كان والد أوليفر ، ورغم أننا نتعاطف مع ساسلة كفاح أوليفر إلا أننا لا نأبه بما إذا كان سيجعل على ثروته أم لا . والذي نذكره بالفعل هو تلك الرؤية لعالم الرذيلة والاجرام في الفصول اللاحدة عشر الأولى ، رعب فاجن ، مصير مستر بامبل ، محاكمة المحتال الماهر ، قتل نانسي Nancy ونهاية سايكس Sikes . والذي يستند تعاطفنا ليس شعور أوليفر نحو الأم التي لم يرها أبدا ، بل صراعه ضد مضطهديه . ذلك الصراع الذي يؤدي مشهد العصيدة الشهير دور الرمز الرئيسي المناسب له .

ويكون التباين بين العالين اللب الحقيقي للكتاب - لدرجة أننا نرى صورة كاملة لظلام وضوء متباينين . وفي أغلب الأحيان يتغير الاثنان بوضوح في فصول منقسمة . والعالمان منفصلان تماما لدرجة أن تحول أوليفر من واحد للآخر لا بد وأن يتخذ شكل صحوة لحياة جديدة - وأساس الضعف (كسخسوخ) في حالة كل من أوليفر ومانكس هو أنهم لا ينتميان كلياً لأي من العالمين ، فأوليفر يظل هزيعاً نوعاً « اذ بالرغم من أن عليه أداء دور البطل - فإنه لا يصبح أبداً مطابقاً لقوى البطولة في الكتاب ، بينما حجم مانكس كمنبع رئيسي للشر يضعفه نسبياً ، اذ كيف

يتأتى له أن ينافس صايكس وفاجن اذا كان سيسمح له - لانه سيد -
بالافلات من عقوباته المسنحة ؟ .

اذن ففوة الكتاب تنشأ من التصوير الرائع النابض بالحياة لعالم
الاجرام والرذيلة - وكسب تعاطفنا نحو سكان هذا العالم . ويكمن
ضعفه فى فشل ديكنز فى تطوير ومواصلة النمط الذى عرضه بتأثير
بالغ فى الربع الأول من الرواية . وليس هذا فسادا تاما بأى مقياس ،
بل على العكس هناك فقرات فى الجزء الأخير من الكتاب تنجح بنفس درجة
نجاح المشاهد السابقة : وفى الانطباع النهائى للرواية - يكون الشعور
بالهالين كما قدمنا هو العامل المسيطر . لكن الفشل - مع ذلك -
يستدعى النظر بدرجة تستدعى بحثه .

فليس بمحض الصدفة أن الحكمة ومسئر براونلو يظهران فى نفس
اللحظة ، ذلك أن عرضهما واحد . ذلك أن دورهما بالذات هو انقاذ
أوليفر من عالم الرذيلة والاجرام ، وتعيينه عضوا محترما فى المجتمع .
ولا يحدث التحول بفعل جهوده الذاتية ولا يتأتى له ذلك . فلو أن كل
الجزء الأول من الرواية قد أقنعنا بأى رأى فهو أن كل أمثال أوليفر
نوسبت فى هذا العالم ليست لديهم أية فرصة للاعتراض على كل النظام
الذى يديره هذا السيد ذو الصدى الأبيض .

فتفديم الحكمة اذن - ينبىء منذ البداية بخيلة ما . فلا يسكن انقاذ
أوليفر لأجل الحكمة الا باختصار كل نجاحه الى الآن الى مستوى حلم
طويل مضطرب . ولكننا نعلم جيدا أن هذه التجارب ليست حلما ، فلها
واقعة فى منظورنا لا تحققها أبدا البوت اللطيفة فى بنتونفيل وتشرنسى .
والواقع أنه بقدر الأثر التصورى للرواية فإن عالم براونلو - مبلى هو
الحلم - عالم أحلام يسمح حسن حظ أوليفر بانتقاله اليه بفعل الحكمة -
لكن لا يتاح أبدا لكل الأشخاص الواقعيين والمؤثرين فى الكتاب حتى أن
يلمحوه . وعالم براونلو - مبلى ليس فى الواقع عالما بالمرّة - بل هو مجرد
عالم الهروب الرومانسى لفاسدى الارادة واللقطاء والمطرودين والصدف
البلهاء التى تكون تركيبة الحكمة الرومانسية التقليدية .

وتحول الحكمة دون تحقيق النمط الحى والصراع فى الكتاب .
وهذا الصراع - الذى يرمز اليه كما رأينا - مشهد العصيدة - هو صراع
الفقراء ضد الدولة البورجوازية - الجمع الغفير بأكمله المكون من كبار
وصغار أمثال بامبل الذين يوظفهم السيد ذو الصدى الأبيض للحفاظ
على الأخلاق (كل أعضاء المجلس فلاسفة) وعلى الوضع القائم .
والصعاب المروعة فى هذا الصراع تؤثر فى عقولنا - ولأن أوليفر - مهما

كان رافضاً - يصبح فرداً فيه فانه يكتسب مغزى رمزياً ويحظى بأكثر من شفقتنا العابرة .

ومن الملاحظ أن ديكنز لا يبذل أى جهد حاد لتقديم أوليفر بأى وافية سيكولوجية . فردود فعله لبست - فى غاليبيتها - ردود الفعل لطفل فى التاسعة أو العاشرة من عمره ، وهو لا يندس بما يدهس الأطفال ، ومواقفه الأخلاقية هى مواقف شخص راشد . ومع ذلك يتحقق - بطريقة ما - سىء من نوع المعاناة المبكرة والرعب الصببى - وأحمانا بالوسيلة التى يعرض بها باقى الشخص بنوع من البساطة الغربية المبالغ فيها ، وتارة عن طريق الحقيقة - التى يغننا بها الكاتب - ان أوليفر فرد ذو مغزى رمزى . ولأنه هو كل يتامى الاصلاحية ، فغياب سيكولوجية فردية مقنعة ليس مهما ، فالذى يحركنا هو وضع أوليفر أكثر من شخصه ذاته - والوضع معروض بكل قوة ديكنز المسرحية الرمزية .

وبمجرد أن يصبح أوليفر مندمجاً فى الحبكة يتغير كل مغزاه الرمزى . والى أن يستيقظ فى بيت مستر براونلو يبقى ولداً فقيراً يكافح ضد لا انسانية الدولة . وبعد أن يتأقلم فى عالم براونلو يغدو صبياً بورجوازيًا سلبت أملاكه . ويحدث تحول كامل فى نظام الرواية : فالدولة التى تمثل فى نمط الكتاب أداة اضطهاد للفقراء وبالنسبة لأوليفر تصبح الآن فى خدمة أوليفر . ويصبح المضطهدون هنا منقسمين (بفعل تطور الحبكة) الى فقراء طيبين ومستحقين يساعدون أوليفر فى كسب حقوقه من فقراء أشرار ومجرمين يساعدون مانكس ويحدر افساؤهم . وهى فكرة تجعل الفصول الأولى من الكتاب موضع سخرية وهى التى كشفت لنا عن الفجر فى صوء يجعل الألفاظ السطحية مثل « طيب » و « شرير » بلا دلالة .

وعندما يصل الكتاب الى نهايته يمكن تصنيف ناسى كطيبة وصايبكس كتشريع . ولكن من الذى يستطيع القول بأن المخلوقات التى تتصور جوعاً فى الفصول الأولى طيبة أو شريرة ؟ والواقع أنه لمل هذا السبب يصبح لـ **أوليفر تويست** مثل هذا الأثر المستوم على الرواية . ولا يقتصر الأمر على مجرد أنها سخيصة وآلة ومزعجة ، بل انها تعبر عن تفسير للحياة أقل كثيراً من حيث العمق والأمانة عما تكشف عنه الرواية ذاتها .

ولحسن الحظ فالكارثة غير كاملة : أولاً لأن الحبكة لا تحرز لائز ، بدخول مستر براونلو ، هيمنة كاملة . واختطاف أوليفر بفعل ناسى وصايبكس ، وعودته الى اللصوص ينقد الرواية مؤقتاً . وحادث السبل

معروض ببراعة • ولكن فى هذا القسم (من الفصل الثانى عشر الى التاسع والعشرين) تبدأ الحبكة فى التسرب الى عالم الجريمة فيظهر مانكس – ويعاد تقديم الاصلاحية من جديد (وفاة سالى العجوز وزواج مستر بامبل) بالرغم من بعض اللحظات الممتعة ٠٠٠٠٠ نوح Noah وشارلوت وهما يأكلان المحار ٠٠٠٠٠ ، وهذه تخدم بكل وضوح أغراض الحبكة •

ومع ذلك فمجرد الانتهاء من السرقة واستيقاظ أوليفر للمرة السانية فى العالم المحترم ، تعاود الحبكة فرض نفسها بالكامل • فالربع الثالث من الكتاب (الفصول من ٢٩ – ٣٩) هو أضعف أجزاءه – ويظهر أوليفر هنا كليا تحت رحمة آل ميللى والحبكة • ويبرز مانكس فجأة فى الساحة كلها • ولا يبقى على اهتمامنا – (اذا حدث) الا فقرات بامبل ، وقد اندمج تماما الآن فى الحبكة ، والسخوص الثانويون مثل جايلز وبريتلز ، وبليندز وضاف • لأن هؤلاء السخوص ليس لهم دور فى النمط الأساسى للكتاب ، وليس لهم ، بناء على ذلك ، مغزى رمزى ، على خلاف بامبل وفاجن « والمخادع الماهر » ونوح كلايول ، فهم مجرد أشخاص غريبى الأطوار ، للترويح الهزلى ، بكل ما يتضمنه التعبير من نواحي القصور •

ويصل الصراع الأصيل للرواية فى هذا الربع الى مرحلة التوقف تقريبا • فالأشخاص الذين استحوذوا على مخيلتنا يختفون تقريبا • وعالم الفصول الأولى حل محله عالم آخر يظهر فيه ألباء مسنون وطيبون مثل لوزبرن وكروستى Crusty ولكن شواذ لطافا مثل جريمويج يحكمون الموقف • ولكن بعد ما لاقيه من قبل لا نستطيع ببساطة أن نؤمن بهذا العالم ايماننا بالعالم الآخر •

وفى الربع الأخير من الكتاب (من الفصل ٣٩ الى النهاية) تتصارع الحبكة والنمط ، الصنعة والصدق فى لقاء أخير عنيف • وتكسب الحبكة الجولة الأولى بانتزاع نانسى من قبضات النمط • فالانسانية الأصلية لدى الفتاة التى ظهرت فى الرواية من قبل فى لغتها البسيطة المؤثرة فى لحظة اشفاقها على البؤساء الذين يعانون خلف جدران السجن ، تنتقص من قيمتها الحبكة فتحيلها الى تعبيرات تقليدية مبتذلة للمبلودراما الرديئة • ولكن خطف نانسى يقابله على الفور تقريبا واحد من الأحداث العظيمة فى الرواية : محاكمة « المخادع الماهر » • ولا علاقة لهذا المشهد بالحبكة اللهم الا أن المخادع يجب التخلص منه قبل النوزيع النهائى للجزء والعقاب • وهو مثال ممتع لقوة عبقرية ديكنز – اذ أدرك أنه قد خلق « المخادع » شخصا تعجز الحبكة تماما اما عن استيعابه أو استبعاده • ولهذا فهو مضطر لاعطاء الصبى المتعذر كبحه رفته الأخيرة – وهى رفسة

ترفع بالكتاب تانبا الى مستوى الفن الجاد ، وتلعب دورا رئيسيا فى نمطه الذى كدنا ننسأه (فى هذه المرحلة) .

ومحاكمة المخادع الماهر ، (وهى مشهد أعظم لأنها أعمى عاطفيا وخلقيا من رقصه جونانان وإيلد بدون موسيقى) تقرر ، من جديد ، فى صيغة مدهشة ، الثيمة الرئيسية لرواية **أوليفر تويست** . ما الذى يجب على الفقراء عمله فى مواجهة الدولة المضطهدة ؟ وتصوير المخادع رائع فى الكتاب بأسره . فنضججه المبكر - والسخرية المصطنعة فى حديثه (والى تصبح دون قصد تعليفا على نوعية سخرية ديكنز نفسه) ودهاؤه ، وتمدينه الغريب ، وسعة حيلته ، (التى تتغير بنألق مع مظهره) وحيويته الهائلة - تظهر جميعها دون اسفاق مزيف ولكن بتأثير بالغ العمى .

ذلك أن المهم فى « المخادع الماهر » ليس غرابته بل سلامه عقله ، وليس عجزه عن مواجهة العالم بنجاح بل قدرته ذاتها على هذه المواجهه بناء على مقاييسه هو . فأوليفر خائف من العالم أما « المخادع » فبجحده ، فالعالم هو الذى شكله على ما هو عليه وسوف يعطى فى المقابل مثل ما حصل عليه . وتتناقض محاكمته فى الرواية مع كل المحاكمات الأخرى . فيظهر بكل مدافعه مسندة ويطلق النار دفعة بعد أخرى - فتفوقه فى سخريتها أية تعبيرات أخرى فى الرواية رغم مفاجئتها وغرابتها وعدم لياقتها ظاهريا .

« كان مستر ضوكنز فى الواقع الذى تقدم السجان وهو يجر قدميه - داخلا المكتب باكمام معطفه الكبيرة مثنية كالعادة ، ويده اليسرى فى جيبيه وقبعته فى اليد اليمنى - (تقدم) بمشية متدحرجة لا يمكن وصفها بالمرة ، وبعد أن اتخذ مكانه فى القفص التمس بصوت مسموع معرفة سبب وضعه فى هذا الموقف المشين .

فقال السجان : « اسكت ، ممكن ؟ » .

فدخل المخادع قائلا « أنا انجليزى ، مش كدة ؟ فىن امتيازاتى ؟ » .

فرد السجان : « حاتأخذ امتيازاتك فورا ، ومعها عقاب صارخ » فأجاب مستر ضوكنز « حاشوف وزير الداخلية حايقول ايه للقضاة . ودلوقتى - ايه الموضوع دا ؟ حاشكر القضاة اذا تصرفوا هم فى المسألة البسيطة دى ولم يجعلونى انتظر لما يقرروا العريضة لأن عندى ميعاد مع أحد السادة فى المدينة . ولما كنت رجلا يحترم وعوده وفى غاية الانضباط فى شئون العمل فانه سينصرف اذا لم يجدنى هناك فى الموعد ، وربما فى الحالة دى لن تكون هناك مطالبة بالتعويض ممن أخلونى . أوه - لا ، طبعا لا » .

عند هذه المرحلة طلب « المخادع » وقد بدا عليه الاهتمام باتخاذ الإجراءات بعد ذلك ، (طلب) من السجان ذكر « أسماء الملقين أمام هيئة المحكمة ، دما دغدغ المستمعين لدرجة أنهم ضحكوا من قلوبهم كما كان يمكن لمستر بيتس أن يفعل لو كان قد سمع الالتماس . فصاح السجان : « سكوت هناك ! » .

وسأل أحد القضاة : « ما هذا » .

« فضيه نشل يا صاحب المقام الرقيق » .

« وهل سيفي للمصبي أن حضر هذا ؟ فرد السجان : كان يجب أن يحضر هنا مرارا من قبل . لقد بحرك كثيرا في أماكن أخرى . أنا أعرفه كويس يا صاحب المقام الرقيق . فصاح المخادع « أوه ! أنت تعرفني - حقيقي ؟ » وسجل العبارة في ورقة . « كويس هوى - ها هي قضية تشويه خلفي على أي حال » .

وهنا سمعت ضحكات أخرى وصيحة أخرى للصمت .

وهال الكاتب : « والآن - أين الشهود ؟ » .

فأضاف المخادع « آه - ذا صحيح - أين هم . أحب أن أراهم » . وقد تحققت هذه الرغبة فورا - إذ تقدم شرطى كان قد رأى السجين يحاول نشل جيب أحد السادة في الزحام وأخذ منه مديلا ولكن لما كان قديما جدا فقد أعاده عمدا بعد أن جربه على وجهه . ولهذا السبب أودع المخادع في الحجز بمجرد تمكنه من الاقتراب منه . وكانت مع المخادع المذكور عند نفتينيه عليه نشوق قضية واسم صاحبها محفور على الخطاء . وقد تم اكتشاف هذا السيد بالرجوع الى مرشد المحكمة - ولما كان حاضرا هناك حينئذ فقد أقسم بأن العلية ملكه وأنه كان قد فقدها في اليوم السابق - في اللحظة التي خلص نفسه فيها من الزحام المذكور . وكان قد لاحظ أيضا سيديا شابا في الأشلة ذا نشاط متميز في شق طريقه - وهذا السيد الشاب هو السجين اللواقف أمامه .

فقال القاضي « عندك أى سؤال لهذا الشاهد يا ولد ؟ » فاجاب المخادع « أنا لا أحب أن أحط نفسي بالنزائل بالحديث معه » .

« هل تريد أن تقول أى شيء ؟ » .

وسأله السجان وهو يكرّ المخادع الصامت بكوعه :

« هل سمعت ؟ فضيلة القاضي يسألك اذا كان عندك شيء تريد قوله ؟ » .

فقال المخادع وهو ينظر الى اعلا كالذهول : أنا آسف « هل وجهت الحديث لى يا رجلى ؟ » .

فعلق الضابط مسلها : « لم أر في حياتي صبيا متشردا لهذه الدرجة يا صاحب المقام . هل تقصد قول شيء أنت أيها النشال الصغير ؟ » .

فأجاب المخادع « لا - مش هنا - فهنا ليس مكان للعدالة ، ذا بالإضافة الى أن محامى ييقظ الصبح ده مع نائب رئيس مجلس الشعب . ولكن حايكون عندي ما أقوله في مكان آخر وأيضا هو ، وأيضا عدد كبير ومحترم من دائرة معارفنا - مما يخلى القضاة يتمنوا لو أنهم لم يولدوا ، أو لو أن خدمهم ربطوهم في شمعاعات برانيطهم قبل ما يسيبوه ، ييجوا النهارده عشان يحاكموني . أنا حا ٠٠٠ هـ » .

فتدخل المكاتب : « ها هي متلبس تماما ! خذوه بعيدا » .

فقال السجان « تعالى » .

فأجاب المخادع وهو يقرش فبعته بيطن كفه :

« أوه - آه - أنا حاجي - اه (متجها لهيئة المحكمة) ، لا فائدة من مخاوفكم !
مش حاسامحكم أبدا ولا ذرة من الرحمة . حاندفعوا ثمن دا يا اخواني الراقيين - أنا
لا اقبل ان اكون فى مكانكم بأى ثمن . مش حا اخرج حر دلوقتى - حتى ان ركعتم
على ركبتكم وطلبتم منى ذلك . ياشه شيلونى للسجن . خذونى بعيد » ٧ .

والنقطة الهامة بالنسبة لتحدى « المخادع » النى قد لا نلحظها ، لان
المشهد خيالى وصاخب ، ولاننا اعندنا أن نعتبر رواية ديكنز مجرد عرض
للشخصية الشاذة - هى الجوهر الحقيقي لتعليقاته . ومع ذلك ففى
الحقيقة لو تذكرنا المحكمة التى استمع فيها مسنر فانج لقضبة أوليفر
لتحتم علينا أن نتبين عدالة شكاوى المخادع ، التى تمس صميم النظام
القضائى الذى يطبق أسوأ ما لديه عليه . أين هى امتيازات الانجليزى ؟
وأين القانون الذى يسمح للسجان أن يقول ما يقوله ؟ وما هى حيشبه
هؤلاء القضاة بالحقيقة المجردة ؟ وأى تعليق يمكن أن يكون أكثر دلاله
من التعليق المشمتر « هذا لبس محلا للعدالة » . وأهمية « المخادع »
فى نمط الرواية هى أنه - تقريبا - الوحيد من شعوص عالم الجريمة الذى
يصر على حقه ويستمر ويطور الصراع الذى كان أوليفر قد بدأه عندما
طلب المزيد من الطعام .

والجزء الأخير من الكتاب (قتل نانسى وهرب صايكس ونهايته ،
ووفاة فاجن واحكام الحبكة) عبارة عن خلط عجيب من الأصيل والزائف .
فالغنف الذى تخلل الرواية بأكملها يصل الى ذروته بقتل نانسى ، ويبقى
الكانب على الشعور بالرعب بدرجة واضحة جدا حتى وفاة صايكس .

وهنا أيضا نجد أن غريزة ديكنز للخلفية الرمزية هى ما يسنحود
على تصورنا . فجو لندن القذرة المتواجد بقوة فى أغلب الرواية ، يصبح
هنا مؤثرا بدرجة هائلة ، وخاصة (وصف « بركة فوللى » و « جزيرة
يعقوب » الكثيبة الخربه) : « ممرات خشبية متصدعة منساع بين ظهور
نصف دسته من البسوت ، بها ثقوب يرى من خلالها الوحل أسفلها ،
ونوافذ مكسورة ومرفعة ، وأعمدة ملقاة خارجها لنشر الغسيل الذى
لا يتواجد هناك أبدا ٠٠٠ وهذا نحن نصف محطمة - نصف مترددة فى
السقوط ٠٠٠ » ٨ .

والمشهد ذاته يتوقف عند كونه مجرد خلفية ليصبح
كئله منحوتة تسكون جزءا مكملا فى نمط الرواية . فنحن فى
النهاية لا نتذكر ضدير صايكس ، ولكن صور سوداء للفدارة والكتانة
والخراب - ويجمع شمل صايكس الى العالم الذى أخرجه - وصورة هذا
العالم تجعلنا نفهمه ونرثى له - ليس بعاطفية سهلة ولكن من خلال
الشعور بكل القوى المقيتة الكريهة التى جعلت منه ما هو .

أما نهاية فاجن فأمر مختلف . فهي متيرة بأسوأ ما فى الكلمة من معنى . ولها اهتمام مثل « **نشرة أخبار العالم** » اذ لا بمس سبباً بطريقة ملائمة ، وهى أسوأ من ملائمة ، لأنها فى الحقيقة تجعل ادراكنا فظاً . وقد أبدعها الكاتب برمتها متمشية مع الحكمة (يؤخذ أوليفر — باسم الفهم الأخلاقية — الى زنزانة الاعدام لبكتشف أين نخباً الونائق الناقصة) . وعلى الفور نجد مثالا لأثر الحكمة فى الخط من قدر الرواية . ذلك أن ديكنز لأنه يعمل فى حدود الاطار الأخلاقى للحكمة — والمستويات الوحيدة فيه هى حرمة الملكية والحشمة الراضية لا يستطيع أن يقدم لنا أية رؤية انسانية ثاقبة وقيمة ، ولا يستطيع منح شخصه الحرية ليعيشوا كبشر .

وهذا هو السبب فى أن الصراع خلال رواية أوليفر تويست بين الحكمة والنمط — هو فى الواقع صراع حياة وموت ، صراع على ما اذا كانت الرواية ستعيش أم لا ، وبقدر ما نجح الحكمة فى انحراف واهدار النمط تضعف فى الواقع قيمة الرواية . وبهذه الطريقة تتداعى الرواية بدرجة ملموسة — والدليل على ذلك هو فقدان التوتر فى الربع الثالث والنهاية غير المؤكدة . ولكن التأثير الكلى ليس تأثير الكارثة . فصديق الرؤية المركزية وعمقها لهما طبيعة تولد حيوية تصارع الحكمة وتحيا بعدها — وأوليفر نفسه لا يبقى ولكن القوة التى حركها تبقى . وهذه القوة — ولنسمها الشعور بقدر المضطهدين ، وآمالهم أقوى من أن يشبعها حل الحلم ، المتمثل فى تحول أوليفر ، وأكثر صلابة من أن تتيح لنا نسيان السيد البدين ذى الصديرى الأبيض — الذى بهنت صورته بطريقة مريحة الى أن أعاده للذاكرة المخادع الماهر — واذا كان تأثير الرواية مشوشا ، أو غير سوى ، أو مرتبكا ، فاننا نظلمها ظلما صارخا اذا ناقشناها كما يحدث فى كثير من الأحيان ، على أساس أنها لحظات عشوائية وكاريكاتير كلة حيوية . فهناك نمط خلف هذه القوة وهناك فن خلف الحيوية ، واذا أدركنا ذلك فى رواية أوليفر تويست فلن نصل الى روايات ديكنز المتأخرة — غير مستعدين — رواياته المتأخرة والأكثر عظمة ونضجا : **بليك هاوس** ، **Bleak House** ، لينل دوريت ، **Little Dorrit** ، آمال عريضة **Great Expectations** ، وصديقنا المشترك **Our Mutual Friend** .

★★★

٥ - اميلي برونتيه : مرتفعات واذرنج (١٨٤٧)

ان رواية **مرتفعات واذرنج** - ملها فى ذلك ميل كل أعمال الفن البالغة العظمة - هى فى نفس الوقت محددة ولكن عامة - محلية ولكن شاملة - ولأن الكثير من الهراء قد كتب وقيل عن آل برونتيه ، ولأن اميلي خاصة قد عرضت لنا فى أحوال كثيرة جدا كشخصية تشبه الشبح ، محاطة كليا بأراضى المستنقعات اللانهائية ومعزولة تماما عن كل ما هو عادى كالمجتمع البشرى ، لا تنتمى لعصرها بل للأبدية - فان من المهم أن نؤكد من البداية الطبعة المحلية للكتاب .

فرواية **مرتفعات واذرنج** عن انجلترا فى سنة ١٨٤٧ ، والساس الذين يظهرون فيها يعيشون لا فى بلاد غريبة بل فى يوركشير Yorkshire ، ولقد ولد هينكليف Heathcliff لا فى صفحات (الشاعر الرومانسى) بايرون Byron بل فى أحد أحياء ليفربول Liverpool ولغة نبالى Nelly ، وجوزيف Joseph ، « وهاريتون Hareton هى لغة أهالى يوركشير . وقصة **مرتفعات واذرنج** لا تتعلق بالحب المجرد بل بعواطف قوم أحياء ، وبحقوق الملكية ، وجاذبية الرفاهية الاجتماعية ، وترتيب الزيجات ، وأهمية التربية ، وصحة العقيدة ، وعلاقات الأغناء والفقراء .

وليس ثمة أى غموض بالنسبة لهذه الرواية ، فضبابها هو ضباب مستنقعات يوركشير ، وإذا تحدثنا عنها على أن لها طبيعة أولبة ، فما ذلك الا لأن نفس العناصر الأولبة ، قوى الطبيعة العظيمة منارة فيها وتشعب ببطء ، لدرجة أنها تبدو فى امتداد الحياة البشرية وكأنها غير متغيرة . ولكن فى هذا الاستدعاء لبس هناك شئ مشوش أو غير مضبوط . بل على العكس فان تحقيق ذلك متماسك للغاية ، فيبدو كأننا نشم روائح مطبخ قصر مرتفعات واذرنج ، ونشعر بقوة الريح عبر المستنقعات ، ونستشعر تغيرات الفصول ذاتها . ويتحقق ذلك التماسك لا بالغموض بل بالدقة .

وانه لمن الضرورى تأكيد تلك النقطة ، ولكن بالطبع دون أن ندفعها الى استنتاج زائف . فقوة رواية اميلي برونتيه وغرابتها لا تعتمد على الوصف الطبيعى naturalistic ، ولا تكمن فى تحليل مفصل لمشكلات الحياة الاجتماعية ساعة بساعة . فمعالجتها - بكل وضوح - ليست

معالجة جيب أوسنن : بل هي أقرب كسرا للمعالجة ديكنز . والواقع ان رواية **مرتفعات واذرنيج** في جوهرها هي نفس رواية **أوليفر تويست** . فهي لسبب رواية خيالية ، وليست (بالرغم من القيلم الذي يحمل نفس الاسم) هروبا من الحياة الى المستنقعات البرية والمحبين الرومانسيين . وهي بالتاكيد ليست رواية بيكارية ولا يمكن وصفها وصفا لائقا بأنها قصه واعظله . *moral fable* . الرقيم من ان لها نمطا قويا ملحا . ولكن النمط منله في رواية ديكنز ، لا يمكن استخلاصه كعبارة دقيقه : فأصله لس فكرة أو مفهوما ذهنيا .

ولا نعمل اسمى برونتيه بأفكار بل برموز ، أى بمفاهيم ذات مغزى وصحة على مستوى مغاير للفكر المنطقي . فناما كما أن مغزى الملجأ في رواية **أوليفر تويست** لا يمكن نفهمه فهما سلبيا بتعابير منطقية فقط ، بل يعتمد على حسد من الأفكار المترابطة - شامة شكله ولونه - التي قد يدركها التحليل المنطقي ، ولكن من غير المحتمل أن يعبر عنها تعبيرا سلبيا - (كذلك) فمعنى المستنقعات في رواية **مرتفعات واذرنيج** لا يمكن الإفصاح عنه بكلمات المنطق الرزينة (ولا يعنى هذا أنها ليست منطقية) . فالرواية الرمزية هي خطوة للأمام بالنسبة للقصة الواعظية ، بنفس الدلالة أن رمزا ما يمكن أن يكون أغنى - يمكن أن يلمس قدرا أكثر من الحياة - عن مفهوم أخلاقي مجرد .

وتزدونا العبارة الأولى في الميثاق الاجتماعي The Social Contract بهمل بسيط لذلك : « ولد الانسان حرا ، ولكنه مكبل بالأغلال في كل مكان » . والعبارة الأولى في هذه الجملة مجردة والناية رمزية . وتأثير الثانية على تصورنا أكبر من تأثير الأولى لهذا السبب . (وإذا اهتم المرء بالتعمق في الموضوع أكثر فقد يجوز له أن يوحى بأن روسو Rousseau كان يعلم أن الانسان كان مكبلا بالأغلال ، ولكنه خمن فقط أنه كان قد ولد حرا) . وهكذا فبينما تكون رمزية القصة الواعظية (والخرافة في حد ذاتها نوع من الرمز الموسع) محدودة أصلا بمفهوم الخرافة المجرد الذي تؤديه ، فإن رمزية رواية **مرتفعات واذرنيج** أو الجزء الحيد في رواية **أوليفر تويست** هو نفس التعبير لنفس المصطلحات التي أنشئت بها الرواية (*) . والحقيقة

(*) وأحد الدلائل البسيطة - ولو أنه غير قاطع - على نوع الرواية التي معالجها تسمية الشخص ، ففي القصة المجازية allegory ، ورواية المزج novel of humours تدل دائما الأسماء على الشخصيات متلا فيقول faithful ، وسكواير أولويردي Allworthy . وفي الروايات غير الرمزية اطلاقا مثل روايات جين أوستن ليس للأسماء مغزى بالمرة . اما وودهاوس يمكن تسميتها أن اليوت . وفي الروايات التي لها طبيعة رمزية معينة يكون لأسماء الشخص على العموم تطابق خاص بهم هيثكليف ، د . - الاكلول ، واخوج روايات هدى جيمس .

أنه هو الراوية ، والرواية نمجج أو تفسل بناء على سلامته ، وناسبه الكلى مع الحياة .

ورواية مرتفعات واذرنج هى رؤية لما كانت عليه الحياة فى سنة ١٨٤٧ - وسنتناول مؤخر السؤل . « هل يمكن وصفها كرؤية لصورة الحياة - كل الحياة ؟ » ورغم كل ما يبدو من طبيعتها العرضية ونعقيد علاقاتها العائلية ، فهى كتاب جيد البناء للمغاية ، جرى نصميم مسكلات العرض الفنية فيه بعناية فائقة . وأدوار الرواة الاثنى : لوكوود Lockwood ونبالى دين Nelly Dean ليسا دورين عرضيين - ووظفتاهما (الاثنان العاديان أكثر من الآخرين فى الكتاب) هما جزئيا المحافظة على واقعية القصة ، وجعلها قابلة للتصديق ، وجزئيا التعليق عليها من وجهة نظر عقلانية ، وبناء عليه الكشف حزئيا عن عدم صلاحية مثل هذه العقلانية . وهما يقومان بدور المصفاة للقصة ، وأحبانا كمصفاة مزدوجة لا تستهدف فقط فصل المغاية ، بل أيضا جعلنا على علم بصعوبة اصدار أحكام مرتجلة . ويترك القارئ دائما بالسعور أن الرأى النهائى لم يذكر بعد .

ولا يتحدث الرواة عادة بواقعية ، ولو أن دور نبالى دين أحبانا هو أن ننقل فجأة الى لهجة الحديث فى يوركساير ، فتؤكد حدود ما تصفه وتقوم كرد فعل لأى ميل للدعاء (الكامن فى الفن الرمزى) . وفى اللحظات الحرجة فى الرواية لا نسنسعر وجودهما بالمرة ، ولبست هناك محاولة لمحاكاة الحديث المحددة - ولا يفرضان نفسيهما بيننا وبين المشهد . ولكن ميولهما - فى أحبان أخرى - تكون هامة .

والطريقة التى تتغير وتتطور بها هذه المبول هى احدى عناصر الكتاب المستترة ، فكل من لوكوود ونبالى - مثلنا - يتعلمان من تجاربهما ، بالرغم من أن نواحي قصورهما فى البداية يستفاد بها ، كما يحدث فى المشهد الأول عندما بهتز كلبا توقعات لوكوود التقلبى بما يجده فى قصر مرتفعات واذرنج . ذلك أنه يذهب هناك - هو السيد الفيكتورى العادى متوقعا أن يجد أسرة الطبقة المتوسطة الفيكتورية العادية - والذى يجده هو بيت يقبض بالحقد والصراع والرعب - يشكل هرة بالنسبة لنا أيضا - فقد بدأ بالفعل الهجوم على نفاؤلنا الخلقى والاجتماعى والروحى .

ومركز الكتاب ولبه هو قصة كاثرين Catherine وهسكليف - وهى قصة من أربعة مراحل - والجزء الأول الذى ينتهى بالزيارة الى ثراشكروس جرينج Thrushcross Grange تحكى بدء علاقة خاصة بين كاثرين وهسكليف وعن دردهما المشسرك على هيندى Hindley ونظامه فى قصر مرتفعات واذرنج . وفى الجزء الثانى يكشف عن خبانة كاثرين

لهيثكليف النى تتصاعد حتى وفاتها • ويتناول الجزء التالى والأخرى - وهو أقصر من الأجزاء الأخرى - النغير الذى يحدث فى هيثكليف ووفاته • وحتى فى الجزئين الآخرين ، بعد وفاتها ، تبغى علاقته بكائرين الشيمة المسيطرة والتى تكمن خلف كل ما يحدث عداها •

وليس من السهل أن نوحى بأى قدر من الدقة بسوع الشعور الذى يربط بين كائرين وهيثكليف • فليست اميلى برونتيه - كما يقال أحيانا - خائفة من الحب الجنىسى ، فالمشهد عند وفاة كائرين برهان كاف على أن هذا ليس حبا أفلاطونيا ، ومع ذلك فوصف الجاذبية كسعود جنسى غير ملائم بالمرة • ونحاول كائرين أن تعبر عن مشاعرها فى حديثها مع نيللى (وهى على وشك الزواج من ليننون) : « لقد كانت ضروب شقائى العظمى فى هذا العالم هى ضروب شقاء هيثكليف ، ولقد راقبت كلا منهما وسعرت بها منذ البداية : وتفكرى الأعظم فى الحياة هو ذاته • ولو هلك كل ما عداه وبقي هو ، فانى سأستمر فى الحياة ، وإذا بقى كل ما عداه واستحال هو الى لا شىء فسيستحيل الكون الى غريب عملاق : ولن أبدو جزءا منه • وان عاطفتى نحو لينتون مثل أوراق الشجر فى الغابات : سوف يغيرها الزمن - انى أعلم تماما - كما يغير الشتاء الأشجار • وحبى لهيثكليف يشبه الصخور الأزلية نحتنا : مصدر للقليل من السرور المرنى ، ولكنه ضرورى • نيللى أنا هيثكليف ! فهو دائما ، دائما فى ذهنى : ليس كضرب من السرور أكثر من كونى أنا دائما مصدر سرور لنفسى - ولكن ككيانى ذاته » ١ •

ويصبح هيثكليف وكائرين نحتضرا ، « أنا لا أستطيع أن أحيأ بدون روحى » (٢) •

والذى يصلنا هنا هو الشعور بعلاقة أعمق من الجاذبية الجنسية ، شىء لا يكفى وصفه بالحب الرومانسى •

وهذه العلاقة قد صيغت فى التمرد ، وفى سبيل فهم الطبيعة الصلبة غير الرومانسية لهذا الكتاب يجب أن نستعيد الى الذهن طبيعة هذا التمرد • اذ أن هيثكليف اللقيط من حوارى ليفربول يلقى معاملة طيبة من مستر ايرنشو Earnshaw الأكبر ، ولكنه يهان ويستم بفعل هندلى Hindley • وبعد وفاة أبيه ينزل هندلى بالصبى الى مستوى العبد : « لقد أبعدنا من صحبتهم الى الخدم ، وحرمة من تعاليم القسيس ، وصمم على ارغامه على العمل فى الخارج بدلا من ذلك ، واضطره أن يفعل ذلك بنفس الجهد الذى يبذله أى عامل فى المزرعة » ٣ • وينار الموقف فى قصر مرتفعات واذرنج بدرجة رائعة فى الفقرة من مذكرات كائرين ، التى يجدها لوكوود فى غرفة نومها :

« يوم أحد سنيع » هكذا بدأت الفقرة التالية • « أود لو عاد أبى نانبا • ان هندلى بديل بغبض ، وسلوكه مع هيثكليف شنيع — سنتمرد أنا وهيثكليف — لقد اتخذنا الخطوة الأولى هذا المساء » •

« وكان المطر ينهمر بغزارة طول اليوم ، ولم نستطع الذهاب الى الكنيسة ، ولهذا اضطر جوزيف أن يؤدي صلاة فى السطح — وبينما كان هندلى وزوجته يستمتعان بالجلوس أمام مدفأة مريحة فى الدور السفلى لا يفعلان شيئاً سوى قراءة الانجيل — أنا واثقة من ذلك ، صدرت لنا الأوامر أنا وهيثكليف وصبى المحراث التمس أن نأخذ كتب الدعاء ونصعد : ووقفنا فى صف ، على كبس قمح ، نتأوه ونرتعد ، ونود لو أن جوزيف ارتعد هو الآخر ، حتى يعطينا وعظاً قصيراً لأجل نفسه • وكانت فكرة غير مجدية ، فقد استمرت الصلاة ثلاث ساعات بالضبط ، ومع ذلك عندما رأنا أخى نهبط جرؤ على الصياح : « ماذا ؟ — انتهيتم بهذه السرعة ! » وفى أمسيات الآحاد كان يسمح لنا باللعب اذا لم تصدر أى ضجة ، وكانت أقل ضحكة كفيفة بايقافنا فى الأركان ! فيقول الطاغية : « أنتم تنسون أن لكم سيداً هنا • سأسحق أول واحد يشير غضبى ! أنا أصمم على الرزانة والهدوء النام — يا ولد ، هل كان هذا أنت ؟ يا عزيزتى فرانسيز ، شدى شعره وأنت خارجة : لقد سمعته يطقق أصابعه • وشدت فرانسيز شعره بحماس ثم عادت وجلست على ركة زوجها ، وبقياً هناك مثل طفلين يقبلان بعضهما ويتكلمان هراء على مدى ساعة • ثرثرة سخيفة نخجل نحن منها • وجعلنا أنفسنا محجوبين بقدر الامكان فى قوس تجويف الدولاب — وكنت قد شبكت للنو مريلتبنا معا وعلقتهم بدلا من ستارة عندما دخل جوزيف فى مهمة من الاسطبل • فمزق ما صنعته بيدي ولكمنى على أذنى وصاح كالضفدعة :

« لقد دفننا السيد منذ قليل ولم ينته بعد يوم العطلة Sabbath ومازال صوت الانجيل مسموعا — تجرؤان أنتما الاثنان على الحب — عيب عليكما — اجلسا ، يا أسوأ أطفال ! توجد كنب جيدة كافية ، ان حاولتم قراءتها ! اجلسا وفكروا فى روحكما ! » •

« وبعد أن قال هذا أرغمنا على تغيير موضعنا حتى نتلقى من المدفأة البعيدة شعاعاً ضعباً يضىء الكتاب الذى ألقاه البنا • ولم أستطع بحمل ما كلفنا به ، فأخذت كتابى القدر وألقته فى حظرة الكلب ، وأنا أقسم أنى أكره الكتاب • ورفس هيثكليف كتابه الى نفس المكان • ونبع ذلك هرج ! اذ صاح القسيس : « يا سبه هندلى — يا سيد — تعال هنا • لقد رمت مس كاثى كتاب « الخلاص » ورفس هيثكليف برحله الجزء الأول من كتاب « الطريق الواسع للهلاك » ، ان من المؤسف أن تسمح لهم بهذا

التصرف . اخ ! الراجل الكبير كان يعطيهم العقاب المناسب ، ولكنه رحل ! » .

» وهروول هندلى الى أعلا من جنته بجوار المدفأة ليمسك أحدنا من الياقة والآخر من الذراع ويدفعنا معا الى المطبخ حيث أكد جوزيف « أن العجوز نيك سيحضرنا بالتأكيد ، وبعد أن طاب خاطرنا هكذا ، بحب كل منا عن ركن منفصل انتظارا لوصوله » ٤ .

وهذا المفضل فى حد ذاته يكشف القدر الكبير من الطبيعة السادة الرائعة لرواية **مرتفعات واذرنج** . فهو مقطع يستحضر ، بالطريقة المتميزة للرواية ، بلغة تتضمن ذلك النوع من العناية التى نوليها للشعر ، عالما أوسع كثيراً من المشهد الذى يصفه ، ويستحضره من خلال نفس قوة وصلابة المشهد المعين . فتمرد كاثرين وهينكليف يتجلى بصلابة نامة . وهما ليسا حاملين رومانسين غامضين ، وتمردهما موجه ضد النظام الذى يجلس بناء عليه كل من هندلى وزوجته فى راحة وبلاهة بجوار المدفأة بينما ينزويان (كاثرين وهينكليف) بجوار قوس الدولاب ويرغدان من أجل صلاح روجيهما على قراءة **الطريق الواسع للهلاك** تحت اشراف المناق الثرثار جوزيف . وهو موقف غير مقصور فى سنة ١٨٤٧ على المنازل البعيدة فى مستنقعات يوركشير .

ويتمرد كل من هينكليف وكاثرين على هذه الاهانة ، فبطوحان كتبهما الدينية الى بيت الكلب ، وفى ثورتها يكتشفان حاجتهما العميقة والعاطفية لبعضهما . فيلتفت هو - طريد الحوارى - الى الفتاة الجريئة المبهمة بالروح والحيوية التى تنفرد بمنحه التفهم والصحة . وهى ، المولودة فى عالم مرتفعات واذرنج تستشعر أنه يتحتم عليها فى سبيل التحقق الكامل لبشريتها ، وحتى تكون صادقة مع نفسها كمخلوق بشرى ، أن تربط نفسها به كلياً فى تمرده ضد استبداد آل ايرنسو وكل ما ينضوى تحت الطغيان .

وان هذا التمرد - فى هذا الجزء المبكر من الكتاب ، هو الذى يستحوذ فوراً على تعاطفنا مع هينكليف . فنحن نعلم أنه الى جانب البشرية ، وننضم اليه تماماً كما ننضم الى أوليفر تويست ، ولنفس السبب الى حد كبير : ولكن بينما يقدم الكاتب أوليفر بسلبية عاطفية من شأنها أن تحدد اهتمامنا ، فان هينكليف ايجابى وذكى وقادر على حمل عبء الفهم الايجابية للتطلع البشرى على كتفيه . فهو متمرد واع ، ونبشاً الطبيعة المتميزة لعلاقتهم من اشتراكه فى التمرد مع كاثرين . وهو ذاته السبب فى أن كلا منهما يشعر أن خيانة ما يربطهما معا بطريقة غامضة ومعتمدة خيانة لكل شيء ، لكل ما هو أعلى ما فى الحياة والموت .

رمع ذلك فان كاثريين نخون هينكليف ونزوح ادجار لينسون ،
وهي تخدع نفسها بأنها سننطبع الاحتفاظ بهما معا ، ثم نكتشف أنها
بتنكرها لهينكليف قد اخارت الموت • والصراع هنا ، بكل تحديد ،
صراع اجتماعي • ثراشكروس جرينج وهي نجسم كما تفعل الجانب
الأجمل والأربع من الحياة البورجوازية ، تغري ونكسب كاثريين •
فتبدأ في احتفار افتتار هينكليف « لنعافه » • فايست لديه قدرة على
الحديد ، وهو لا يمشط شعره ، وهو قذر ، بيما ادجار ، الى جانب كونه
مليحا « سيكون غنيا ، وسأحب أن أكون أعظم امرأة في المنطقة ، وسأكون
فخورة بأن يكون لي مثل هذا الزوج » • وهكذا يهرب هينكليف وتصيح
كاثريين سيمة ثراشكروس جرينج •

ويعود هينكليف ، راشدا ومزدهرا ، وبمجرد عودته يؤكد الصراع
الاجتماعي من جديد • ومفهوم أن ادجار لا يرغب في استقبال هينكليف
ولكن كاثريين مصرة فقد :

« اجابت وهي تكبت قليلا غبظتها المتدفقة :

« انا اعرف انك لم تكن تحبه •• ولكن لأجل خاطري يجب أن تصبحا صديقين الآن •
هل اطلب منه أن يصعد ؟ » •

فقال : « هنا - في الصالة ؟ » •

فسالت « أين - غيرها ؟ »

فبدأ عليه الاستياء ، واقترح المطبخ كمكان انسب له • فمرقته مسز لينتون بنظرة
تعبر عن التفكه وهي نصف غاضبة ونصف ضاحكة على عجرفته البالغة •
ثم أضافت بعد فترة : « لا - انا لا استطيع الجلوس في المطبخ - يا لين ، ضعي هنا
منضدتين ، واحدة لسيدك ومس ايزابيلا ، لأنهما سادة ، والأخرى لهينكليف ولي ، لاننا
ادنى مستوى • هل سيرضيك هذا يا عزيزي ؟ ••• » • ٦ •

ومنذ اللحظة التي يعود فيها هينكليف للظهور تبوء بالفشل محاولات
كاثريين لاصلاح علاقتها بثراشكروس جرينج • فلم بعد في علاقتهما الآن
أى حنان ، ويدوس كل منهما على منساع الآخر ، ويحاولان بجنون أن
يقضيا على بعضهما ، ولكن بمجرد أن يقرب هينكليف تعجز كاثريين عن
الابقاء على أى تصورات زائفة عن آل لينتون • ويتحد الاثنان فقط في
احتقارهما لقيم ثراشكروس جرينج • وعندما تحدث كاثريين عن ضريحها
توبخ ادجار بسخرية قائلة : « ها هو ذا ، ليس بين آل لينتون - تذكر ،
تحت سقف الكنيسة ، بل في الهواء الطلق ، وعلبه شاهد » (٧) •

والهواء الطلق والطبيعة والمستنقعات تتقابل جميعها في تناقض مع عالم
ثراشكروس جرينج • والشعور بالاحتقار نحو آل لينتون هو احتقار

معنوى وليس شعورا بالغربة • وعندما تخبر نيللى هينكليف أن كاثارين تكاد تجن يأنى تعليقه هكذا :

« نتحدثين عن كون عقلها عبر مستقر • وكيف يكون عبر ذلك فى عزلتها المخيفة ؟ وهذا المخلوق الحقيقى الشافى يقوم على خدمتها **كواجب** وعمل **انسانى** ! بوازع **الشفقة والاحسان** ! الأحرى به أن يزرع شجرة باوط فى اصيص زهور ويتوقع أن تترعرع كتصوره أنه يستطيع استعادة حبوبتها فى تربة اهتماماته الضحلة » •

وسوره غضبه هنا شديدة ومنضمنة بعمق فى ايقاع الأسلوب النثرى وتصويره لدرجة قد يسهل اجتيازها دون ادراك مغزاها فوق العادى • وكان هينكليف فى تلك المرحلة قد ارتكب أول تصرفاته القاسية والمروعة للانتقام بزواجه من ايزابيلا • وهو نصرف مقرر معنويا لدرجة أنه يكاد يكون من غير المعقول أن نستطيع الآن أخذ هجومه على ادجار لينتون بجدية اذ أن هذا - رغم كل شيء - لم يجلب أى أذى لأحد حسب المقاييس التقليدية المعترف بها • ومع ذلك فاننا بالفعل نأخذ الهجوم مأخذ الجد ، لأن اميلى برونتيه تجعلنا نفعل ذلك • وللغضب المتضمن فى الجزء المقتبس للتو صفة الشعر العظيم • لماذا ؟ •

نحن نستمر فى تعاطفنا مع هينكليف حتى بعد زواجه من ايزابيلا • لأن اميلى برونتيه تقنعنا بأن ما يمثل هينكليف أرفع روحيا مما يمثله آل لينتون • وهذه - ولابد من التأكيد - ليست حالة قوة « عاطفة » غامضة شحن بها هينكليف - بل ان العاطفة وراء هجائه لادجار عاطفة معنوية - وكلمات « واجب » ، « انسانية » ، « شفقة » و « احسان » لها بالضبط نوع القوة التى يضمنها بليك مثل هذه الكلمات فى شعره (*) •

وهى (الكلمات) مستعملة لا لابرار التناقض أى بمعنى مقلوب ، بل بعمق أكثر من الاستعمال التقليدى • ويتحدث هينكليف ظاهريا لابرار التناقض عن « عزلة كاثارين المخيفة » بينما يبدو بكل المقاييس أنها (كاثارين) فى تراشكروس جرينج أقل عزلة ، وأكثر نمطا بالعناية والمجتمع عما كان يحتمل أن تكون عليه معه هو • ولكن الحفظة أن تأكيد

(*) مثلا لن تبقى الشفقة

إذا لم نجعل شخصا ما فقيرا

ولا يمكن للعفو أن يبقى •

إذا كان الكل فى مثل سعادتنا •

أو هل كان المسيح متواضعا ؟ وهل •

قدم آية براهين على تواضعه •

هينكليف متناقض فقط في نظر أولئك الذين لا يفهمون معناه . فالذى يؤكد به هذا الاقتناع العاطفى المتدفق لدرجة أننا نحن كذلك نفتنع أن ما يمثله هو ، الحياة البديلة التى كان قد عرضها على كاثريين - طبيعية أكثر (والتشبيه بسجرة البلوط يفرض هذا) واجتماعية أكثر وروحية أكثر من عالم ثراشكروس جرينج .

وأغلب أولئك الذين ينتقدون هينكليف بعداء (على أساس أنه غير مقبول للعقل ، أو أنه مخلوق مصاب بمرض عصبى أو أنه مجرد بعب للبطل النسيطان عند الشاعر بايرون) ، يعجزون عن تقدير مغزاه ، لأنهم يعجزون عن التعرف على هذه القوة المعنوية . وكفاءة فهم يعجزون عن التعرف على هذه القوة المعنوية ، لأنهم أنفسهم - سواء عن وعى أو غير وعى - من أمثال لينتون .

ونصل لذروة هذا التغيير ، الذى تحدثه كاثريين وهينكليف . فى المستويات العامة للخلق البورحوازى ، عند وفاة كاثريين . وللتعرف على القوة الثورية لهذا المشهد يتعين على المرء أن يتصور ما كان روائى مختلف يمكن أن يصنع منه .

والمرح معد كليسا للحظة مسرحية تقليدية . فكاثريين تحتضر وهينكليف يخرج من ظلمة الليل . وهنا تبدو امكانياتان : اما أن تنبذ كاثريين فى اللحظة الأخيرة هينكليف فبنصب قسم الزواج ويلقى النسر جزاءه ، واما أن ينتصر الحب الحقيقى ويعلم التصالح ضياع العالم . ومن الصعب تصور أن ايا من الاحتمالين قد خطر بالمرء على بال اميلى برونتيه ، لأن أيا منهما كفيل باتلاف نمط الرواية ، ولكن رفضها لهما يقوم معيارا لقوتها المعنوية والفنية . ذلك أن المشهد بدلا من امكانياته التقليدية يكتسب قوة معنوية رائعة . فعندما يواجه هينكليف كاثريين المحتضرة يتحجر قلبه روحيا : فيقدم لها تحليلا قاسيا لما فعلته بدلا من أن يهيم لها راحة سهلة .

« أنت تعامىنى الآن لماذا كنت قاسية - قاسية وخادعة . لماذا احتقرتيني ؟ لماذا خدعت قلبك ذاتك يا كاثى - لیس عندى كلمة واحدة لراحتك . وأنت تستحقين هذا . لقد قتلت نفسك . نعم ، قد تقبلينى وتبكين : وتنتزعين قبلاتى ، ودموعى . انها كفيلة بأن تقضى عليك - وتنزل اللعنة بك . لقد أحببتنى - اذن فبأى حق هجرتينى ؟ بأى حق - أجيبينى - بسبب الاعجاب الحقيقى الذى شعرت به نحو لينتون - ولأنه لم يكن ليفرق بيننا لا الشقاء ولا المهانة ولا الموت - ولا أى شئ يمكن لله أو للشيطان أن ينزله بنا - فعلت هذا بمحض ارادتك أنت . أنا لم

أقهر قلبك ولكنك أنت التي قهرتني ، وقهرت قلبي أنا وأنت تفعلين ذلك - ومما يجعل الموقف أكثر سوءاً أنني قوى ، هل أرغب فى أن أحيأ ؟ وما نوع تلك الحياة مادمت أنت - يا الهى ! - هل ترضين أن أنت تجبى بروحك فى القبر ؟ » ٩

انه واحد من أفسى المقاطع فى الأدب بأسره . ولكنه أيضا واحد من أشدها تأثرا . ذلك أن الوحشية ليست عصبية ولا هى نتيجة انحراف جنسى يتلذذ بالألم ولا هى رومانسية . فعلاقة هيثكليف كاثارين التي تمثل كما تفعل انسانية أرق وأكثر عمقا روحيا من مستويات آل لينتون وإيرنشو - (هذه العلاقة) يجب أن تتعرض لنوع الامتحان الذى يعقده لها هيثكليف هنا . أى شيء أقل ، أى شيء من شأنه أن يُلطخ أو يجعل المسائل المتضمنة يكون غير لائق وغير ذى قيمة . ويعلم هيثكليف أنه ما من قوة يمكنها انقاذ كاثارين من الموت ، ولكن شيئا واحدا يمكن أن يهيئ لها السكنينة - ذلك هو منتهى الفهم الكامل والقبول بكل أمانة لعلاقتهمما ولكل ما تعنيه تلك العلاقة . وليس هناك أمل فى راحة أو فى حل وسط . فأى ضعف من هذا القبيل بتحقيقهما معا وجعل حياتهما وموتهما ضياعا غير مجد . ذلك أن هيثكليف وكاثارين ، اللذين يرفضان سقف كنيسة آل لينتون والمواساة المسيحية ، يعرفان أيضا أن علاقتهما أكثر أهمية من الموت .

وفى الجزء الذى يلى وفاة كاثارين فى الكتاب يواصل هيثكليف الانتقام الذى بدأه بزواجه من ايزابيلا . وهو أغرب وأصعب جزء فى الرواية ، لأن شعور هيثكليف من النوع الذى يجده أكثرنا عسير الفهم . فكل المشاعر الانسانية العادية والسليمة مرفوضة لديه . وهو يصبح : « ليست لدى أية شفقة - ليست لدى أية شفقة ! وكلما تلوت الديدان كلما تفت لسحق أحشاءها ! انها مرحلة تسنين معنوى ، وأنا اقضم بطاقة أكبر ، تتناسب مع ازدياد الألم » ١٠ .

« انه تسنين معنوى » ان الجملة غريبة ، وذات مغزى فى نفس الوقت ، اذ أنها تعطى كما تفعل الرد على الاغراء الذى يتملكنا لمعاملة كل هذا الجزء كتصوير لمرض عصبى . ويستحيل هيثكليف الى مخلوق شاذ ، وتصرفاته مع ايزابيلا وهاريتون وكاثى وابنه ، وحتى مع هندلى البائس - كلها قاسية ولا انسانية بدرجة تفوق الادراك العادى . وهو يبدو مهتما بتحقيق تفننات جديدة من الرعب ، وأعماقا جديدة من الاهانة - وربما نميل للشعور (الا اذا قرأنا باثم اهتمام وتجواب) بأن اميلى برونتيه قد تمادت أكثر من اللازم ، وأن الانتقام (وخاصة بزواج كاثى ولينتون هيثكليف) قد جاوز المعقول .

ومع ذلك فإن جانباً واحداً فقط من عقولنا - الواعى ، المحدود الذى يخضع ما نقرأ لمقاييس تجاربنا اليومية ، هو الذى يتير هذا الاعتراض . أما الجانب الآخر الذى ينجاب بدرجة أكمل مع فن املى برونتيه ، فانه يستمر . والانجاز المدهس لهذا الجزء من الكتاب هو أنه بالرغم من اعتراضاتنا بالنسبة لاحتمالية أحداثه (وهى على فكرة اعتراضات - يجعلها قدر كبير من تاريخ القرن العشرين شبه سطحية) ، بالرغم من كل ما يفعله ويتصف به فاننا نستمر فى تعاطفنا مع هيكليف طبعاً لا لنعجب به ولا لندافع عنه ، بل لنعطيه أعرق تعاطفنا ونستمر بطريقة غامضة فى أن نرى أنفسنا مرادفين له على حساب باقى الشخص .

ويمكن سر هذا الانجاز فى جملة مثل « انه تسنين معنوى » وفى نمط الكتاب الموضح بالتدريج . وقد ينضم انغام هيكليف حالة مفت مرضية ، ولكنها فى الأساس ليست مجرد حالة عصبية ، اذ أن لها قوة خلقية . ذلك أن ما يفعله هيكليف هو أن يستعمل بكل شراسة ضد أعدائه أسلحتهم ذاتها - وأن يقلب عليهم (بعد تعريضهم من غلالتهم الرومانسية) نفس مقاييسهم ، ليغلبهم فى لعبتهم ذاتها . فالأسلحة التى يستعملها ضد آل ايرنسو وآل لينتون هى أسلحتهم أنفسهم: المال والزيجات المنظمة . ويستمد قوته عليهم بالأساليب التقليدية لدى الطبقة الحاكمة - صفقات نزع الملكية والتملك . فهو يشتري هندلى ويحيله الى سكير عاجز ، ويتزوج ايزابيلا ثم ينظم زيجة ابنه بكاثرين لينتون ، ليصبح هو نفسه المتحكم فى كل أملاك الأسرتين . وبأسلوب منتظم يهبط بهاريتون ايرنسو الى الأمية والعبودية . « أريد الانتصار برؤية حفيدى سيدا على ضيعاتهم ! وابنى يستخدم أبناءهم مأجورين لزراعة أراضى آبائهم » ١١ . (هذه رواية يقول لك بعض النقاد أن لس لها علاقة بأى شئ رتيب كالمجتمع أو الحياة كما نعيشها بالفعل) . والذى يستحوذ على تصور هيكليف بالذات هو تحقيقه المنيل لأهم انتصار للطبقة الحاكمة بجعل هاريتون الصبى الذى يحط من قدره ، يشعر بارتباط وثيق وحتى عاطفى به نفسه .

ويحتفظ هيكليف بتعاطفنا طول هذا الجزء من الكتاب . الا أننا نستشعر غريزياً ما يشبه عدالة خلقية فظة فيما فعله بمضطهديه - ولأننا - بالرغم من أنه لا انساني - نتفهم لماذا هو لا انساني . وواضح أننا لا نوافق على ما يفعله ولكننا نفهمه ، لأن المسائل العميقة والمعقدة خلف تصرفاته قد كشفت لنا . ونحن نتبين أن نفس القوى التى دفعته للتمرد فى سبيل حرية أرقى قد استحوذت بنفسها عليه فى قيمها وقررت طبيعة انتقامه . وإذا كان مقدراً لرواية مرتفعات واذرنيج أن تقف عند هذه المرحلة

لاعتبرت مع ذلك كتابا عظيما ، ولكن كتابا كئيبا ومقبضا كليا (وفى هذه الحالة) ولظهر الانسان محصورا فى شباك من صنعه نفسه . وفى مقابل الرعب المأساوى لتمررد هينكليف المريع يتجلى عالم ثراشكروس جرينج السطحي المحدود مرفأ مغريا . وتكشف الرواية نفسها كتضاد زائف بين ثراشكروس جرينج ومرتفعات واذرنج ، تماما كما يتحول التضاد الحقيقى فى رواية أوليفر تويست الى التضاد الزائف بين براونلو وفاجن . ولكن رواية مرتفعات واذرنج - وهى انتاج عبقرية متفوقة ورائعة - لا تقف عند هذا . اذ لم نخلص بعد من هينكليف .

« قال معلقا بعد أن تأمل هنيهة المنهد الذى كان قد حضره للتو : » انها لخاتمة هزيلة ، أليست كذلك ؟ . نهاية سخيصة لجهودي العنيفة . أنا أحضر رافعات ومعاول لأدمر البيتبن الاثنين ، وأدرب نفسى لأستطيع العمل مثل هرقل ، وعندما يصبح كل شئ جاهزا وفى قبضتى ، أجد أن الرغبة فى زحزحة بلاطة واحدة من أى من السطحين قد تلاشت . ان أعدائى القدامى لم ينتصروا على - وسيكون الوقت الحاضر مناسبا لأننقم لنفسى من ممنلبهم : كان فى استطاعتى أن أفعل ولم تكن قوة على الأرض لتمنعنى . ولكن أين الجدوى ؟ أنا لا أهتم بالنضال ، ولا أستطيع بذل الجهد لرفع يدي - وقد يفهم من ذلك أننى كنت أناضل طول الوقت لأستعرض لفئة شهامة . وهذا بعيد تماما عن الواقع . لقد فقدت صلاحية الاستمتاع بتدميرهم . وأنا الآن أكسل من أن أدمر بدون فائدة .

« نيللى ، هناك تغيير غريب يقترب - وأنا الآن فى ظله » ١٢ . ويستمر متحدثا عن كاثي وهاريتون الذى « بدا كنجسيم لسباسبى ، لا ك مخلوق بشرى » . « كان مظهر هاريتون شبيحا لحبى الخالد ، ولمحاولتى الطائشة لأستحوذ على حقى ، ولتحقيرى وكبريائى ، وسعادتى ومعاناتى » ، وعندما تسأله نيللى « ولكن ماذا تعنى يا مستر هينكليف بكلمة تغيير ؟ » لا يملك الا أن يرد قائلا « لن أعرف ذلك حتى يأتى . أنا الآن نصف واع به فقط » . ومرة أخرى يصبح المسرح ، معدا لمشهد مألوف ، هداية الشرير الذى يعدل عن ايذائه فى الفصل الأخير . ومرة أخرى يتحتم أن يطل التقليدى ثانيا .

والتغيير الذى يعتري هينكليف ، والرواية ، ويقودنا الى الاستدعاء الرائع الهادى اللطيف والاختيارى للطبيعة فى الجملة الختامية - هو تغيير دقيق جدا - وله بعض الشبه بالفصلين الأخيرين من مسرحية « قصة الشتاء » ولكنه أقل اكتمالا بكنز ، وأقل ثقة . ولقد علق السيد كلينجوبولوس Mr Klingopulos فى مقاله الشيق عن رواية مرتفعات واذرنج ١٣ على الطبيعة الغامضة لهذه السكينة الختامية . وأنا لا أتفق معه

فى تحليله ، ولكنه قد استحوذ على النعمة بمنتهى الاقناع . فبعد أن يراقب هيكليف نمو الحب بين كاثى وهاريتون يتوصل الى فهم بعض الأمور عن فشل انتقامه هو . وبينما تعلم كاثى هاريتون الكتابة وتتحاشى الضحك على جهله نجد أنفسنا نحن أيضا متجهين لكاثرين الأولى .

وليست كاثى ولا هاريتون فى الرواية إعادة خلق سهلة لكاثرين وهيكليف ، فهما كما يلاحظ مستر كلينجو بولوس قد أبدعا على مستوى أقل تدفقا وعاطفية من الحبيبين السافين ، ولكنهما يرمزان بالتأكيد لاستمرارية الحياة والتطلعات البشرية ، ومن خلالهما يصل هيكليف الى فهم زيف انتصاره . وفى اللحظة التى يهب فيها هاريتون (الذى يحبه) لنجدة كاثى عندما يضربها يعود الى ذهنه كل معنى علاقته بكاثرين، ويكتسِف أن فى المشاعر بين كاثى وهاريتون شيئا من نفس النوع . ويبدأ التغيير من اللحظة التى ينجذب فيها هاريتون وكاثى نحو بعضهما ككاثرين . فهنا ولأول مرة يواجه هيكليف لا بأولئك الذين يتقبلون قيم مرتفعات واذرنج وثراشكروس جرينج بل بأولئك الذين يعاسموه (ولو على بعد) محاولاته الشرسة للحصول على حقه .

ولا يندم هيكليف - وتحاول نيللى أن تجعله يتجه الى المؤسسة الدينية : « قلت له : أنت تعلم يا مستر هيكليف أنك منذ كنت فى الثالثة عشرة من عمرك ، كنت تعيش حياة أنانية غير مسيحية ، وربما لم تمسك بانجيل فى يديك طول هذه الفترة . ولابد أنك قد نسيت محتويات الكتاب ، وقد لا يكون لديك الوقت لتبحث عنها الآن . هل يكون جارحا لك أن نرسل لاستدعاء شخص ما - قسيس بأى انماء ، لا يهم أى انماء ، ليشرحه ويبين لك الى أى حد قد ابتعدت عن تعاليمه ، وكم ستكون غير لائق لجنته ، الا اذا حدث تغيير قبل وفاتك ؟ » . فقال لها « أنا ممتن أكثر منى غاضب يا نيللى ، لأنك تذكرينى بالطريقة التى أحب أن أدفن بها . وهى أن أحمل الى ساحة الكنيسة فى المساء . ويمكنك أنت وهاريتون اذا شئتم ، أن تصحبانى : وتذكرى بالذات أن نلاحظ أن يطبع مساعد القسيس توجيهاتى الخاصة بالنايوتين . ولا داعى لحضور قسيس ، كما لا داعى لقراءة أى شيء على روى . أنا أقول لك : اننى قد وصلت تعريها الى غايتى - وغاية الآخرين لا قيمة لها بامرة عندي ولا أطمع فبهى البتة » ١٤ .

وجملة واحدة هنا تثير بالذات ، ببساطتها السفافة - الحالة الذهنية التى وصل اليها هيكليف . فهو يتحدث عن الكيفية التى يجب أن يدفن بها : « هى أن أنقل الى ساحة الكنيسة فى المساء » . لقد مات الغضب

الجامع في نفسه • وقد وصل الى رؤية عدم جدوى حربه لينتقم لنفسه من عالم السطوة والملكية من خلال قيمة ذاتها • وتماها كما تحتهم على كاثريين أن تواجه الرعب الروحي الكامل لخياتنها لجهما ، يتحتهم عليه هو أن يواجه كل رعب خياتنه أيضا • وبمجرد أن يواجهه يستطيع ان يموت ، لا في نبل وانتصار ، ولكن على الأقل كرجل ، تاركا مع كاثي وهارييتون امكانية الاضطلاع بالصراع الذي بدأه ، وهو في وفاته سيحقق من جديد الكرامة البشرية ، « بان يحملوه الى ساحة الكنيسة في المساء » •

وان اعادة تحقيق هيتكليف هذه للرجولة - وهي ادراك وصل اليه بدون مساعدة العالم الذي يحتقره - هذا بالاضافة الى العلاقة المتطورة بين كاثي وهارييتون والشعور باستمرارية الحياة في الطبيعة ، ان كل هذا يضيف على الصفحات الأخيرة من رواية **مرتفعات واذرنيج** شعورا بالأمل الايجابي اللاعاطفي • فقد تأكدت علاقة كاثريين هيتكليف • وسوف تستمر الحياة ويتمرد آخرون على المضطهدين ، ولم يتم حل أى مشكلة ولكن تمت ممارسة الكثير من التجارب • كما تم الكشف عن كم كبير من الكذب والسطحية والأخطاء ، أخطاء مريضة ، ولقد أزيح نقاب الوجه التقليدي للرجل البورجوازي ، لقد انكشف أمره من خلال هيتكليف ، بدون قناعه •

وفوق كل شيء تم نقل نوع العاطفة التي تربط كاثريين وهيتكليف اليينا نحن • فغرامهم الذي يستطيع هيتكليف بدون منالية ان يسميه خالدا هو شيء ما أبعد من مجرد حلم فردى لروحين متزاملتين تجدان التحقيق الكامل لكل منهما في الآخر ، انه تعبير عن الضرورة بالنسبة للانسان (اذا كان له أن يفضل الحياة على الموت) ضرورة أن يسور ضد كل ما من شأنه القضاء على احتياجاته وتطلعاته الدفينة ، والضرورة بالنسبة لكل المخلوقات البشرية أن تصبح - عن طريق العمل الجماعي ، أكبر اكتمالا بشريا • فكاثريين عندما تستجيب لهذه الحاجة البشرية الدفينة ، تنمرد مع هيتكليف • ولكنها بزواجها من ادجار (وهي زيجة « رائجة » بكل المقاييس) تتنكر لبشريتها ذاتها ، وهيتكليف بانتقامه لنفسه من الطغاة بواسطة تبنيه لمستوياتهم ذاتها - بوضوح ، بدرجة أكثر ، طبيعة هذه المستويات ، ولكنه في نفس الوقت يتنكر لبشريته هو وبهمسد علاقته بكاثريين الراحلة التي لابد لروحها أن تتردد على المستنقعات برعب واستياء •

وفقط عندما يطرأ التغيير الجديد على هيتكليف ويتبين عن طريق هارييتون (وعلى بعد ، لذلك ، عن طريق كاثريين ذاتها) المتطلبات الكاملة

للشعر (هنا فقط) يمكن تخليص كاترين من العذاب واعادة دعم علاقتهما •
والموت فى رواية **مرتفعات واذرنج** موضوع قليل الأهمية لأن الفضائيا التى
تعالجها الرواية أعظم من الحياة أو الموت على مستوى الفرد • وموت كل من
كاترين وهينكليف هو فى الواقع نوع من الانتصار، لأن كلا منهما فى النهاية
يواجه الموت بأمانة وإيمان • ولكن ليس هناك إيجاء بأن الموت فى حد ذاته
انتصار : بل على العكس ، فالحياة هى التى تؤكد نفسها وتستمر ونزدهر
من جديد •

ويوحى السيد « ديفيد ويلسون David Wilson فى مقاله الممتاز عن
اميلى برونتيه (١٥) والذى أنا مدين له بعمق (ولو أنى لا أتفق معه فى
شرحه بأسره) يوحى بوجود مقارنة - ليست بالضرورة مقصودة - فى
ذهن اميلى برونتيه بين هيتكليف والعمل الممردين فى سنوات
« الأربعينيات » الجائعة ، وبين كاترين وذلك الجزء من الطبعة المنعملة الذى
سعى مضطرا لربط نفسه بقضيتهم • وهذه الفكرة رغم إيجاءاتها ، تبدو لى
بعيدة عن التأثير الفعالى لرواية **مرتفعات واذرنج** كرواية ، بعدا بدرجة
نجعلها غير مرضية • ولكن السيد ويلسون قد أدى خدمة جليلة بانقاده
رواية **مرتفعات واذرنج** من دعاة الفلاسفة المتعالين transcendentalists
وبإصراره على مكانة هاوارث (يفترض عادة انها قرية ريفية نائية) فى
السورة الصناعية وما تبعها من اضطراب اجتماعى (*) • ويبدو لى أن قيمة
إيجائه بالنسبة لهيتكليف وكاترين نابع من تأكيده لما يختص به الكتاب
من صلابة ومحلية •

وانه لمن الضرورى جدا أن نذكر حقيقة أنه كما أن قيم مرتفعات
واذرنج وثوراشكروس جرينج ليست ببساطة قيم أى طغيان بل هى بالذات
قيم المجتمع الفيكتورى ، فان تمرد هيتكليف تمرد خاص ، تمرد العامل
الذى أهين جسديا وروحيا لظروف وعلاقات هذا المجتمع ذاته • وصحيح
أن هيتكليف يكف عن كونه واحدا من المستغلين ، ولكن صحيح أيضا أنه
يقدر ما يتبنى (بقسوة تخيف الطبقة الحاكمة ذاتها) مستويات الطبقة
الحاكمة ، فان القيم الانسانية المنضمة فى تمرد المبكر وفى حبه لكاترين
تتلاشى بنفس الدرجة •

وكل ما نعلوى عليه علاقة كاترين وهيتكليف ، وكل ما تمنله من
احتياجات وآمال بشرية ، يمكن تحقيقه فقط من خلال التمرد الفعال
لدهس طهدين •

(*) ان من أهم المعروضات فى متحف هاوارث اليوم اعلان لامر الملكة بقراءة قوار
الشعب ضد العمال المتمردين فى « الوست رايدنج » 'The West Riding'

اذن فرواية **مرتفعات واذرنج** تعبير بلغة الفن التصويرية عن الضغوط والتوترات والصراعات ، الشخصية والروحية ، للمجتمع الرأسمالى فى القرن التاسع عشر . وهى رواية خلو من المثالية ومن السلاوى الزائفة ، ومن أى إيهاء بأن القوة فوق مصائر البشر ، تستقر خارج نطاق صراعاتهم وتصرفاتهم أنفسهم . واستحضارها القوى للطبيعة ، لأراضى المستنقعات والعواصف - وللنجوم والفصول يشكل جزءا أساسيا من كشفها لحركة الحياة ذاتها . والرجال والنساء فى **مرتفعات واذرنج** ليسوا أسرى الطبيعة ، بل هم يعيشون فى العالم ويحاولون جادين تغييره أحيانا بنجاح ودائما بصعوبات وأخطاء تكاد تكون بلا حدود .

وهذا الصراع الذى لا ينتهى والذى يشكل فيه الصراع للتقدم من المجتمع الطبقي الى الانسانية الأرفع فى عالم لا طبقى ، مجرد حدث ، يصل إلينا فى رواية **مرتفعات واذرنج** بالضبط ، لأن الرواية أبدعت بتعبيرات واقعية وخاصة . ولأن نوع الاضطهاد الذى تكتنف عنه الرواية ليس مجردا بل معسدا ، وليس غامضا بل محددا . وهذا هو السبب فى أن رواية اميلى برونن تترك فى وقت واحد تقريرا عن الحياة التى عرفتھا هى : حياة انجلترا فى العصر الفيكتورى ، وتقريراً عن الحياة كحياة - وعندما كتبت فرجينيا وولف Virginia Woolf عنها قالت :

هذا الطموح العملاق يمكن استنساخه خلال الرواية بطولها ، صراع نصف متبسط ولكنه مبنى على اعتقاد عظيم ، أن نقول شيئا عن طريق الشخص ليس مجرد عبارات « أنا أحب » أو « أنا أكره » ولكن « نحن » كل الجنس البشرى ، و « انتم ، القوى الأبدية » . « وتبقى الحملة غير مكتملة » (١٦) .

وأنا لا أظن أنها تبقى غير مكتملة .

٦ - ثاكارى - سوق الغرور Thackeray-Vanity Fair (١٨٤٢ - ١٨٤٨)

ان منهج ثاكارى فى رواية سوق الغرور هو منهج فيلدنج فى رواية
توم جونز بكل أصوله • وقد نكون صادقين اذا سمينا بانورامى
Panoramic كما يفعل بعض النقاد (وبالذات السيد برسى لايوك
Mr Percy Lubbock فى كتابه **صناعة الفن الروائى** The Craft of Fiction
ولكن يمكن أن ينسب ذلك فى التضييل • وهو وصف صادق ، بمعنى أن
رؤية ثاكارى تنتقل هنا وهناك ، وأنه يستعرض رقعة شاسعة ، وأن الفارىء
يوضع على بعد معين من المشهد •

ولب رواية سوق الغرور ليس موقفا عاطفيا متطورا ينطوى على
تجربة متدققة لعدد محدود من الشخص • ونحن لا ندلف « داخل »
شخص معين ونرى الحركة من خلال ما ينطبع فى وعيه ، كما أننا لا نصير
مندمجين فى موقف محدد عن كنب (ونراه - على حد التعبير - من الخلف
والأمام ومن زوايا عديدة) لدرجة أننا نشعر باحتواء كل مجمع القوى الذى
يجعل مثل هذا الموقف حيويا • وحتى فى لحظة مسرحية كبيرة ، مثل ذلك
المنشهد السهير عندما يعود روضون كرولى Rawdon Crawley من مكان
حجز المديونين (Spunging house) ويجد بيكى ولورد ستاين Lord Steyne
معا لا نحصل على نتيجة صدام حيوى بقوة متصارعة • ونسأل عما عسى
أن يحدث ، ونستمتع بالطبيعة المسرحية للمشهد ، ولكن مشاعرنا لا تنجذب
بعمرى ، لأننا نعلم أنه لن ينجلى عن شىء مقلق حقا أو هزلى وممتع •
ولن يتغير شىء ، لا بيكى ولا روضون ولا ستاين ولا أنفسنا • وجى
الغموض الذى يبذل ثاكارى جهدا كبيرا لخلقه « هل كانت بيكى بريئة ؟ »
لا ينجح فى جعلنا ننظر الى المشهد بطريقة جديدة ، لأن المسألة زائفة أخلاقيا •
ولا يكاد يثير اهتمامنا ما اذا كانت بيكى حقيقة خلية ستاين أم لا • ويعلم
ثاكارى أنه لا يهم ، ونتيجة لذلك فان اثاره هذا الموضوع تعطينا انطباع
تلميح جنسى بدلا من غموض حقيقى كان من شأنه (باثارة شك هام فى
أذهاننا) أن يجعلنا نرى الحدث فجأة بطريقة جديدة مع لمحة ناقبة
جديدة •

ويبقى كل شيء فى رواية **سوق الغرور** على بعد ، لأن ناكارى نفسه يفف دائما بين المشهد والقارىء - وحقيقى طبعا أن كل روائى يقف بين مشهد روايته والقارىء ، يحكم فى انتباهنا ويوجهه • ولكن التوجيه عند « جين أوستن » أو اميلى برونتيه ، أو ديكنز ، لا يحدث - ليس بالضرورة بطريقة غير ملحوظة - (فنحن نسعر دائما بديكنز على وجه الخصوص) ولكن بعين فى المقام الأول على الموضوع أو المشهد الذى يتجلى لنا ، بينما فى حالة ناكارى يشعر المرء باستمرار بأن المشهد أقل أهمية من أشياء أخرى •

ولنأخذ على سبيل المثال أول حدث فى رواية **سوق الغرور** : المشهد العظيم لرحيل أميليا وبيكى من معهد مس بنكرتون Miss Pinkerton فى « سيزويك مول » ، وفى ذروته تلقى بيكى بالفاموس من نافذة العربى الى الحديقة - وهو مشهد أبدعه ناكارى بجمال وتأثير مسرحى ، وهو حدث يزودنا بمعلومات عن بيكى أكثر مما نفعل خمسون صفحة من الذكريات ، ولكن لاحظ كيف يتصرف ناكارى فى ذروته •

« رزع سامبو ذو السيقان المقوسة باب العربى على سيدته السبابة وهى تبكى • وقفز خلف العربى ، وصاحت مس جمايما Miss Jenima وهى نندفع نحو البوابة ومعها لفافة • وقالت محدثة أميليا :

« انها بعض السطائر يا عزيزتى - قد تجوعى كما تعلمين ، ويايبيكى ، بيكى شارب ، هذا كتاب لك - أختى - أقصد أنا - قاموس جونسون - كما تعلمين لا يصح أن تتركينا بدون هذا - سلاما • سر يا سائق العربى والله ييرعاكم ! » •

ثم تراجعت المخلوقة الطيبة الى الحديقة وقد غلبتها مشاعرهما • ولكن بمجرد أن تحركت العربى ، أخرجت مس شارب وجهها الساحب من النافذة ، وبالفعل طوحت الكتاب ثانيا نحو الحديقة • وكاد هذا يجعل جمايما تقع مغشيا عليها من الرعب • وقالت : « حسنا ، عمرى ••• ما هذه الجرأة ••• » ولكن انفعالها منعها من تكملة أى من الجملتين • وأسرعت العربى مبتعدة •• (١) •

وهذا ممتاز ، ولكن هناك كلمة واحدة فى الفقرة تحول دون ان يصبح المشهد مسرحيا تماما ، وتمنعه من تحقيق قوته المحتملة - كلمة « بالفعل » فى الجملة التى تصف تطويع الكتاب • وهذه الكلمة وحدها تلون المشهد وتضفى عليه شعورا بالدهسة والحزى - يمكن أن يعكس مشاعر مس جمايما جيدا ولكنها تضعف (ليس بدرجة مهلكة طبعا) ولكن من حيث التقدير - القوة الموضوعية للحدث • فبعد كل اعتبار ، نحن نعلم بدون هذه الكلمة

نوعية مساعر مس جمايما حينئذ ، والحقيقة أن وظيفتها الوحيدة فى الوصف هى اضفاء تلوين معين على المشهد • وثاكارى نفسه هو الذى يتدخل ، وبدخوله ينتقص من قيمة المشهد بأكمله • ونغمة تلك الكلمة (بالفعل) هى النغمة التى نضع كل شىء فى رواية **سوق الغرور** على بعد بالنسبة للقارىء •

وهل هذا مهم بالضرورة ؟ - هذا الإبعاد للرواية بفعل مؤلفها ؟ أنا لا أظن أنه يهم بالمرّة إذا كان جزءا ناجحا من خطة متماسكة • ويحقق فيلدينج فيه نجاحا فائقا فى رواية **توم جونز** ، وكذلك يفعل سامويل باطلر فى الجزء الأعظم من روايته **سنة كل البشر** The Way of all Flesh ولكن يجب الاقرار بأن المنهج يكلف المؤلف جهدا هائلا • وإذا كان يتحتم علينا أن نرى الرواية باستمرار من خلال نوع من ضباب التأمل ينشره حولها المؤلف ، فلا بد أن تتميز تعليقات الكاتب وتأملاته ونوعيات تفكيره بأدراك وبحكم جد ملموسين • ولقد رأينا فى رواية **أوليفر تويست** كيف أن مواقف ديكنز المقصودة فى أغلب الأحوال غير منفقة تماما مع ما يقوم بتصويره • ولا يهم هذا الأمر كثيرا فى حالة ديكنز ، لأن منهجه المسرحى يركز كل الانتباه على المشهد المتطور ويجعل التعليق غير مهم (ويمكن للقارىء أن يتخطاه دون أن يلحق بالرواية ضررا) •

ولكن العكس صحيح بالنسبة لمنهج ثاكارى • فكل شىء يعتمد هنا على مقدرة الروائى على احتواء شخصيته نفسه لموقف يتناسب مع ما يصفه • فإذا نجح فانه سيوزع فى الواقع حول عرائسه ذلك الفهم والانسانية اللذين (على حد تعبير هنرى جيمز عن فايدينج) يعملان « بطريقة ما حقيقة على تكبير كل شخص وكل شىء وجعل الكل مهما » • ولكن إذا جاءت مواقفه أقل من لائقة فانه ، بدفعه شخصه بعيدا ، سيعمل على اضعاف الأثر الكلى لعمله •

وقد يصبح الوصف « بانورامى » مضللا عند اسناده لرواية **سوق الغرور** إذا أوحى هذه الكلمة أن الشخص المرفود فى رواية ثاكارى لا أهمية لهم ، وأن للكتاب أى طبيعة وناثقية • ويبدو لى أن السيد لوبوك (الذى أجد صفحاته عن ثاكارى حافزة بثبات) (يبدو) فى وضع حرج عندما يكتب :

« ولذلك لا يجوز ادراك موضوع رواية **سوق الغرور** فى أى تعقيد مفرد لحدث ولا فى أى صراع ارادة مفرد • فهو لا يوجد الا فى الانطباع لعالم ، لمجتمع ، لزمن - أنماط حياة معينة محصورة فى رقعة بضعة أميال مربعة فى لندن ، منذ مائة سنة • اذ يزوج ثاكارى

معا حشداً من أناس يعرفهم جيداً ، ولا يهتم بالمرّة بما إذا كانت العلاقة التي تربطهم ببعضهم من أهوى العلاقات ، وقد ينصادف بسهولة أن فتاته الطيبة و تلك المغامرة تبدآن رحلتهما معا ، وقد تلتقى خطوط سيرهما من وقت لآخر فيما بعد . فالصلة الخفيفة كافية لوحدة قصته ، لأن تلك الوحدة لا تعتمد على مؤامرة محبوكة بدقة . وتعتمد فى الواقع على حقيقة واحدة ، حقيقة أن كل زمرة من الرجال والنساء تمثل بقوة وروعة العالم الذى جئ بهم منه ، لدرجة أن جميعهم بوسائلهم المختلفة يمكنهم أن يضيفوا لقوة تأثير هذا العالم . وليس الكتاب قصة لأى واحد منهم ، بل هو الفصّة التي يتحدون لسردها ، وهى فصل من المستقبل سئ السمعة لمدينة لندن الموسرة ٢ .

وينطوى هذا على صدق كثير ، لدرجة أنه قد يبدو من الجدلقة وعدم الكرم الاصرار على أنه ليس مفيداً برمته . وحقيقى بالفعل أن موضوع رواية سوق الغرور هو مجتمع — عالم بريطانيا الموسرة (ليس فقط لندن) فى بداية القرن الماضى . ولكن حقيقى أيضاً أن هذا الموضوع يرى ، ليس على أساس انطباع عام ، بل انطباع علاقات انسانية معينة . وليس انطباع أنماط وصفاً دقيقاً . فبمعاودة النظر الى رواية ثاكارى نتذكر عالماً كاملاً ، عالماً صاخباً حياً مزدحماً ، ولكننا نتذكره على أساس أناس فرديين وعلاقاتهم فيما بينهم . وهؤلاء الناس يعرضون أمامنا على العموم على نمط ملهاة الأمزجة Comedy of Humours وتعبير آخر لكل منهم صفات مميزة ، مبالغ فيها ومبسطة نوعاً ما تجعل من السهل فهمهم .

« وبكاد هؤلاء السخوخ أن يكونوا جامدين » ، قال هذا السيد ادوين موير Mr Edwin Muir وهم مثل منظر طبيعى مألوف ، يدهشنا من وقت لآخر عندما يغيره تأثير معين لضوء أو خيال أو ظل ، أو اذا رأيناه من زاوية جديدة . أمياليا سببلى Amelia Sedley ، جورج أوزبورن George Osborne بيكى شارب Becky Sharp وروضون كرولى — هؤلاء لا يتغيرون كما تفعل بوسميشيا فاي (أ) Eustacia Vic وكاثارين ايزنشو (ب) Catherine Earnshaw والتغيير الذى يعثرهم ليس زمانياً بقدر ما هو كشف فى حاضر يتسع باستمرار . وضروب ضعفهم وغرورهم وقصصهم تلازمهم من البداية ولا تزول عنهم حتى النهاية . والذى يتغير فعلاً ليس هذه النقائص بل علمنا بها « (٣) » .

(أ) شخصية رئيسة فى رواية The Return of the Native لتوماس هاردى .
(ب) شخصية رئيسة فى رواية Wuthering Heights ، المترجمة .

وهذا صحيح على وجه العموم ، ولكنه ليس منصفا تماما . فبعض الشخصيات في رواية **سوق الغرور** يتغبرون بالفعل : مثلا بنت كرولى Pitt Crawley يبدأ كشيخ متزمت بسيط ساذج ويزدهر بعد حصوله على ثروة ليصبح أباه متطاعا دنيويا ، ومع ذلك يبقى نفس الشخص ، وبخاصة آميليا التى تتطور كثيرا خلال الرواية بطريقتها المقلقة (*) . والنقطة الهامة ، مع ذلك ، هى أن عرائس ثاكارى (مما يؤسف له أنه استعمل هذه الكلمة ، لأنها شجعت على الانتفاص من دقته) كلهم مرتبطون فى علاقات انسانية أغلبها علاقات صادقة ومقنعة ، ولو أنها لا تعرض بشعور حميم ولا بتحليل رقيق .

ونحن نعلم على سبيل المثال ، بدقة كافية طبيعة شعور جورج أوزبورن نحو آميليا أو روضون نحو بيكى . ولا ينجح فى تصوير العلاقة الثانية أكثر من الخطاب الذى يكتبه روضون من مكان حجز المديونين :

كتب روضون : « عزيزتى بيكى . أرجو أن تكونى قد نمت نوما هادئا . لا تنزعجى إذا لم أحضر لك قهوتك . فأمس وأنا عائد للبيت أدخن . لاقت حادثا - فقد قبض على فى شارع كرزتور Cursitor وأنا أكتب لك هذا من قاعاتها المذهبة البديعة - نفس القاعة التى قبض على فيها فى هذا الوقت منذ سنتين - وقد أحضرت مس موص لى الشبائى . لقد أصبحت بديهة جدا ، وكعادتها كان جوربها نازلا الى كعبها .

انها مسألة نيشان - مائة وخمسون - بالمصاريف مائة وسبعون . أرجوك ترسلنى لى درجى وبعض الملابس . أنا لابس حذاءى وكرافاتى الأبيض (حاجة شبه شراب ميس موص) لى فبه سبعون . وبمجرد تسلمك هذا ، اذهبى الى محل نيشان وقدمى له خمسة وسبعين ، واطلبى منه يجدد - قولى انى سأأخذ خمره . ويمكن أيضا نأخذ dinner sherry ولكن دون صور - فهى غالية جدا .

» اذا لم يوافق - خذى ساعتى وبعض الأشياء التى تستغنى عنها الى محل بول - فلا بد بالطبع من حصولنا على المبلغ الليلة . وليس مفيدا أن نؤجل المسألة ، لأن باكر الأحد والسراير هنا غير نظفة ، وقد تكون هناك أمور أخرى فى غير صالحى - أنا سعيد أن اليوم ليس السبت الذى يعود فيه روضون للمنزل - بارك الله فيك - المخلص المستعجل ر . ك

(*) يتغير واحد أو اثنان من الشخصيات بطريقة غير مقنعة ، ليس لانهم يتطورون بنائيا عضويا بل لان ثاكارى ، على ما يبدو ، يغير خطته بالنسبة لهم فى منتصف الطريق . فالسيد جين شيبشانكس Sheep Shanks (التى تزوج بنت كرولى) واحدة من هؤلاء ، وبعض النقاد يعتبرون أن آميليا تتغير بهذه الكيفية فقط ، ولكنى اعتقد أن الدليل ضدهم .

« ملحوظة • أسرعى واحضرى » (٤) •

وكل جملة هنا متميزة • وكان ثاكاري يجيد بروعة تصوير نماذج شباب الطبقة العليا - وصورة جيمز كرولى مع « كلابه » منال صغير ممتع - نوعية الناس الذين كتب عنهم ماثيو آرنولد Mathew Arnold : كبرا ما يتساءل المرء عما اذا كان هناك على ظهر الأرض أى مخلوق يمثل هذا الغباء وبمثل هذا العجز ، عن ملاحظة كيفية سير العالم بالفعل ، كتاب انجليزى عادى ينتهى للطبقة العليا » (٥) •

وحقيقة أننا لا نتعمق فى مساعر أى من هؤلاء الشخصوخ ، ولكن من الخطأ أن نتصور أنهم لهذا السبب أقل بشريا • وعندما نقول اننا نعرف نوعية مساعرهم فاننا نقصد أننا نعرف كل شىء عن هذه المساعر ، وليس أننا نساكرهم فيها كما نشارك فى ردود فعل اما • ولكن تصرفاتهم ، بأوسع معانى الكلمة لبست هى موضوع الكتاب •

والعلاقة الرئيسية التى يهنم بها ثاكاري ، منله فى ذلك مثل فيلدينج وريتشاردسون وحين أوستن - هى الزواج • فرواية سوق الغرور تدور حول صعوبات العلاقات الشخصية ، وخاصة العلاقات الزوجية فى الطبقة العليا بالمجتمع الانجليزى فى القرن التاسع عشر • وهى رواية جسدة التنظيم بالرغم من التطويل وبعض الأخطاء فى بنائها (وأكثرها ضعفا هى عودة ضوبين وجوزيف سيدلى الى انجلترا ، فالتوقيت • • هنا فى منتهى الارتباك) ، وتخطبط القصة المزدوجة لكل من بيكى وأميلييا ليس اعتباطيا بالمرّة كما يلمح مستر لايوك • فالفتاتان لا تظهران فقط فى علاقة مكملة لبعضهما - احدهما نسيطة « وشريرة » والأخرى سلبية « وطيبة » - بل ان مستقبلهما متضادان فى منحنيات تطور متناقضة - اذ يعلمو منحنى بيكى فى منتصف الكتاب وينحدر منحنى أميلييا • وحقيقة أن المرأتين لا تلتقيان بالكاد فى الفترة بين وفاة جورج فى « ووترلو » وارتباطهما ثانيا فى « بامبارنيكل » (هذه الحقيقة) لا تضعف نمط الكتاب كما أنها لا تضعف التناقض الدفين الكامن بينهما ، لأن كلا منهما تلعب الدور الضرورى لهما •

ويلاحظ لورد ديفيد سسسل Lord David Cecil فى مقاله عن ثاكاري نمط الكتاب القوى ، ولكنه يبدو غير مدرك بدرجة عجيبة لغزاه :

« وشخص البنئين مصممة لتصوير القواعد التى تحكم سوق الغرور بأقصى قوة ممكنة • ولأجل كشف كيفية عمل هذه القوانين كونيا فانهما من طرازين متضادين تماما » •

« فأميلييا شخصية محببة ، بسيطة ومتواضعة وغير انانية • ولكن كما يقول ثاكاري فى سوق الغرور : هذه القضية تستلزم دائما كنتيجة لها ، ضيعفا معينا • وأميلييا طائفة

وضعيفة وتخدع نفسها • فهي تقضى معظم شبابها فى تعال حقيقى فى البداية ، وبعد ذلك فى اشباع عاطفى لمشاعرها نحو رجل لا يستحقها • وهى ترفض محبا صادقا من أجله ، وبالرغم من أنها فى النهاية تقتنع بالزواج من هذا المحب ، فان ذلك (بما فيه من سخرية) يحدث نتيجة لتغير عابر من المرأة التى من أجلها رفضها حبيبها الاول • وعندما يتزوجها يكون حبيبها الحقيقى قد تعلم أن يراها على حقيقتها » •

« وييكى - البطلة الثانية - ليست ضعيفة ولا مغرورة • انها شخصية « سيئة » ثعلب لا حمل ، لثيمة وجريئة ولا ضمير لها • ولكنها - شأنها فى ذلك شأن أميليا - تستطيع الهروب من القوانين التى تحكم مدينتها ولما كانت بوهيمية بالسليقة ، فانها تنخدع بالبريق الزائف الذى يحيط بالرتبة والعصرية التغليبيين ، وهى الأصنام المبتذلة والسائدة فى سوق الغرور ، وتبذل الوقت والجهد فى محاولة الحصول عليهما • ثم انها عاجزة عن الحفاظ على نجاحها • فهى انانية بدرجة تعجز معها عن معاملة الزوج بأقل قدر من الاعتبار اللازم للاحتفاظ به - بالرغم من انه من مقومات مركزها • وتهبط به مجتمع الرذيلة - ولكن عينيها لا تبصران - وتقضى بقية حياتها فى محاولة انقاذ ذاتها بنجاح ، حتى لئلا تتركها امرأة مهيبة وخيرة ونهوضا للاحتشام ، وأخيرا مثلا متوهجا لخداع المظهر الخارجى فى سوق الغرور ، ويتسع هذا البناء المتوازى ليشمل الرجال الذين يدخلون حياة كل من أميليا وييكى ، فهم بالمثل متضادون وبالمثل يخدعون انفسهم • • ٦ •

ويبدو لى هذا النقد مثالا واضحا للنوع الذى يخطئ الموضوع الأساسى للرواية التى يعالجها • فالكتابة عن ييكى على أنها « مخدوعة بالبريق الزائف الذى يحيط بالجاء والعصرية التقليديين • • الخ » هى بالتأكيد اخفاق فى فهم الموضوع الحيوى وهو « ما هو البديل الممكن لما فعلته ييكى ؟ » وبمجرد أن نوجه هذا السؤال يصبح الحديث عن خداع النفس غير ذى دلالة • فبعد أن يتمسك لورد ديفيد سيسيل بأن الكتاب عن مجتمع ما - سوق الغرور - يستطرد لبستخلص السخوص أخلاقيا من هذا المجتمع ، وليناقسهم كما لو أن لهم أى وجود خارجه • ولأنه يرى الفرد والمجتمع كوحدين منفصلتين ، « والقوانين » الاجتماعية كشيء مجرد ومختلف عن المقاييس الأخلاقية الشخصية ، فانه يخفق فى فهم القوة المحركة الأساسية للرواية •

ومشكلة ييكى ليست فى أنها « أنانية للغاية • • الخ » (وليست أنانية من هذا النوع الذى يؤدى الى اثاره اهنمام لورد ستاين ، كما أن الحفاظ على زوج بهذا المعنى ليس من ضرورات ييكى الملحة) • ومازى ييكى ، وهو أيضا مازق أميليا هنا - هو مازى جين فبرفاكس فى رواية اما ، ويكاد يكون مازق جميع بطلات الأدب الروائى الانجليزى ، بدءا بمول (أ) فلاندرز ومن أتى بعدها • ما الذى نستطيع شابة ذات حيوية وذكاء أن

(١) شخصية رئيسية فى رواية ديفو مول فلاندرز •

تفعله في عالم المجذع البورجوازي المذهب والهمجي في نفس الوقت ؟
ولبس أمامها سوى طريقين اثنين : الطريق السلبي بالاستسلام للاستعباد
أو الطريق الايجابي بالتمرد المستقل (٥)* والأمل الوحيد في الحل الوسط هو
الفرصة السعيدة باكتشاف رجل متفهم مثل مستر ضارسي أو مستر نايطلي ،
تري بدرجة تكفي لسراء بعض القيم الحضارية ، وطيب بدرجة تكفي لأن
يرغب فيها ، ولكن العقبة الخفية هي أن أمثال مستر نايطلي يتطلبون
عنصر « الأناقة الحقيقية في التفكير » وهو مالا يتأتى أبداً لبيكي بنفس
حظها (فلقد عانت من معركة أقسى من معركة جين فيرفاكس) • وهو
ما لا يمكنك أن تجده في سوهو أو في العبودية عند « مس
بنكرتون Miss Pinkerton » .

وتمرد بيكي مثل مول وكلايسا وصوفيا (كل بطريقتها الخاصة)
من قبلها • فهي غير مستعدة للخضوع للعبودية الدائمة والمهانة في مهنة
المربيات • ولهذا فهي تستعمل عن وعي وتنظيم كل أسلحة الرجال مضافا
اليها قيمتها المادية الطبيعية الوحيدة - جنسها ، لتعصف بعالم الرجال •
والنتيجة بطبيعة الحال مهينة أخلاقيا وهي امرأة ساقطة حسب المقياس •
ولكنها تستحوذ على تعاطفنا مع ذلك ، ليس اعجابنا وموافقنا ، ولكن
شعورنا بالاخاء البشري - تماما كما يفعل هينكليف ، وهي تحظى به ليس
بالرغم من نمردها بل بسبب هذا التمرد ، وهي تحظى به في اللحظة التي
تطرح فيها بقاموس مس جمايما من النافذة ، وبذلك ترفض الطريق الذي
كان سيؤديها هي لأن تصبح مس جمايما أخرى • والواقع أن هذا التصرف
هو الذي يبدأ حركة الذبذبات الحيوية للكتاب • ومن المسلى أن نقارنه
بذلك التصرف التمردى الآخر الذي يحرك كتابا مختلفا تماما مثل **هرفات**
• **وأذرنج** •

(★) أن من الممتع أن نلاحظ كيف أن العمل البدني هو الشيء الوحيد الذي لا يخطر
أبداً على بال الشخصوس الهامة (مهما عانوا من ضغوط) • فبالنسبة للمرأة تعتبر وظيفة
مربية أو وصيفة مهينة للغاية ، ولا يمكن تصور ما دونها ، مهما كان الموقف محرجا ،
وكحل أخير فالدعارة فرصة أفضل كثيراً من العمل • وبالنسبة للرجال (عندما يختفى
الاقراض وكرم الاقارب » يكون الحل الوحيد هو الاتخراط في الجيش ، وإذا تعذر هذا
فالخطوة التالية هي السحن في نيويورك أو الحجز في بيت الديون ، مع الاحتمال النهائي
لحياة الجريمة • ولكن ما من واحد منهم يتحول الى عامل والسبب واضح • فبمجرد أن
يتحول المرء من طبقة الملاك الى طبقة العمال يكون قد فقد • فلم يعد أي واحد منهم أبداً
وتمسح الحياة للشخص الذي عرف من قبل مستويات العالم المتمدنين - غير ذات قيمة • وقد
وجد حون أوزبورن أنه يستحيل عليه العيش على دخل ألفي جنيه في السنة ، ولكن كان
دور أميليا أن تكتشف فيما بعد « أن نساء يعملن مجد والفضل مما في استقطاعها ، في مقابل
بنسب بوميا (الـهصل الخمسين) •

وليس هناك غموض بالنسبة لحيوية بيكى شارب وجاذبيتها .
فما تثبته ليس مشاركة وجدانية عاطفية . وقد يخفف ثاكاري - السيد
الفيكيتوري - من تمردها بنعوت غامضة وردود فعل مستهجنة ، ولكن الطاقة
التي وضعها فيها أعمق من أخلاقياته - أو فلسفته ، ولهذا فهي تكتسحها
دائما .

وبالطبع ليست بيكى محبة (ولو أنها عندما تقص على أميليا
الحقيقة عن جورج أوزبورن « هذا الغندور .. الواطي ، هذا المتصنع
.. الخ » نجعل من الجائز للمرء أن يصفح عنها كثيرا) . ولكن ماذا كان
في وسعها أن تفعل عدا ذلك ؟

« فكرت ربيكا : « ليس من الصعب أن أكون زوجة لسيد ريفي .
أعتقد أنه يمكنني أن أكون سيدة طيبة إذا كان دخلي السنوي خمسة آلاف
جنيه . وفي هذه الحالة يمكنني أن أملك في المنزل ، وأحصى ثمرات
المشمش على الحائط ، وأروى النباتات في الصوبة ، وأنزع الأوراق الجافة من
نباتات ابرة الراعي Geranium . وأستطيع سؤال السيدات المسنات
عن أمراض مفصلهن ، وأوصي بتوزيع ما يساوي نصف كراون من الشوربة
لكل فقير . ولن أخسر كثيرا بهذا من الخمسة آلاف جنيه سنويا . ويمكنني
حينئذ أن أسافر على بعد عشرة أميال لأتغدى مع جارة لي وألبس موضات
السنة قبل الماضية ، وأذهب الى الكنيسة وأبقى صاحبة في مقعد الأسرة
العظيم ، أو أنعس خلف الستائر ووجهي خلف الحجاب ، على أن أكون
قد تدربت على ذلك . ويمكنني حينئذ أن أدفع مالا للجميع . فقط ان كنت
أملك المال .. » (٧) .

وبتعبير آخر كان يمكنها ، إذا واثاها الحظ ، أن تصبح شخصية
لا تختلف عن مسز التون في رواية اما ، ولو أنها كانت ستلعب أوراقها
بطريقة أفضل كثيرا . وقد يكون في إمكانها أن تحاول أن تكون أميليا .
وأميليا أيضا كان يمكن أن تكون سيدة طيبة جدا (بمستويات العصر
الفيكيتوري) بدخل سنوي خمسة آلاف جنيه - وهي في هذا الوضع السعيد
في نهاية الكتاب . ولكن لبس قبل الكشف بمنتهى الوضوح عن نتائج
كونها أميليا ، حتى بالنسبة لضوبين ، حصان الحرب الخسبي القديم .

وكثيرا ما تعتبر أميليا واحدا من مظاهر فشل ثاكاري . الحلقة
الضعيفة في رواية سوق القُرور . واعتقد أن هذا يرجع الى أن كبرين
جدا من القراء يريدونها شبيها آخر لا يتأتى لها أن تكونه في حدود نمط
الكتاب - بطله . وهي بالتأكيد كبطله تشكل فردا ضعيفا للغاية . وبالتأكيد
أيضا هناك غموض متكرر في موقف ثاكاري نحوها . وإذا اتجهنا .

لا اعتبارها بطله فاصرة فهذه غلطته أولا . ذلك أنه يصعب فى الجزء الاول من الكتاب الاعتقاد بأن تعليقاته على الصغيرة المسكينة المهانة آميليا تعليقات تهكمية بأى درجة ، ومع ذلك فاذا توقعنا الكثير جدا من آميليا فلا يمكن أن يقع اليوم كله على ثاكارى . فهو يخدرنا فى الفصل الاول بهذه النغمة « كانت لها اثنتا عشرة صديفة حميمة ومقربة من بين الأربعة وعشرين شابة . » . وعندما نصل الى الفصل الثانى عشر يتحتم علينا أن نتبين أن آميليا لم تخلق لنوافق عليها بلا انتقاد :

« فى خلال سنة حول (الحب) بنتا صغيرة طيبة الى سيده صغيره طيبة . لتصبح زوجة طيبة عندما يحين الوقت السعيد . وهذه الشابة (قد يكون من الطيش البالغ لوالديها أن شجعاها وأغريها بذلك الحب الأعمى وتلك الأفكار الساذجة الرومانسية) أحبت من صميم قلبها الضابط الشاب فى خدمة جلالة الملك - الذى تعرفنا عليه معرفة مقتضبة . كانت تفكر فيه فى اللحظة الأولى عند استيقاظها ، وكان اسمه آخر اسم تذكره فى صاوتها . ولم تكن قد رأت أبدا رجلا فى مثل جماله أو مهارته ، فارس وراقص وبطل على العموم . أيتحدثون عن انحناء الأمير ! انها لا شئ بالنسبة لانحناء جورج ؟ لقد شاهدت من قبل مستر براميل الذى يمتدحه الجميع - ولكنه لا يقارن بفتاها جورج ! . كان صالحا فقط لأن يصبح أميرا للجن . وآه أى شهامة فى انحنائه لهذه السندريللا المتواضعة ! . » (٨)

(وهما أيضا نجد أن ثاكارى ليس عادلا تماما . فمن الواضح أن صفات « طيبة » فى الجملة الأولى لا يقصد أن تؤخذ بكل ما تعنى ، ولكن النغمة « الأفكار الساذجة الرومانسية » غامضة جدا . فصد من يوجه هذه السخرية ؟) بالطبع لا يمكن لأحد بعد خمس عشرة سنة من خداع النفس كأرملة أن يستمر فى اعتبار آميليا جديرة بتعاطفنا غير المشروط . . والواقع أن كل القسم الذى يعالج حياة آل سيدلى فى « فولام » معروض بواقعية تستبعد المواقف غير المنتقدة . ولو كان ثاكارى عند هذه المرحلة منغمسا فى نوع العاطفة التى شعر كثير من القراء أنها محتواة فى موقفه نحو آميليا - لما سمح لنفسه أبدا بواقعية جعل جورج يترك والدته غير آسف كما أنه لم يكن ليجازف بوصف نهائى لبطلته على أنها « طفيلية صغيرة رقيقة » .

لا - فليست آميليا بطله رواية سوق الغرور أكثر من بيكى . بل هى بالأحرى الاحتمال المضاد - الصورة التى كان يمكن أن تختارها بيكى لنفسها . وما يحسب كحسنة لثاكارى أنه يقدم آميليا كما هى ، طفيلية ، تكتسب الحياة من خلال استسلامها الذى ليس حتى استسلاما صادقا ، مستغلة ضعفها وخادعة حتى نفسها .

وضعف الحكمة فى رواية **سوق الغرور** لا يكمن فى شخص أميليا ،
(بالرغم من نواحى الغموض التى أشرت إليها) ولكن فى شخص ضوبين Dobbin
فهو نفسه الذى يخذل الرواية – ليس لمجرد أنه بالمعنى
السيكولوجى غير مقنع ، ولكن لأنه يفتسل فى تحمل عبء القيم الايجابية
المتضمنة فى نمط الكتاب ، وهى قيم لو نجح تجسيما لجعلت من هذه
الرواية – **توم جونز** – أكثر عظمة ، ملحمة هزلية حقا بالنشر .

ويبدأ ضوبين كثناميد خجول ولكن حساس ، يحارب المتعجرفين ،
ولكنه مع تقدم الرواية يصبح « منسرا » للفضائل المحترمة للطبقة
المتوسطة . وهو داهية ومنقف (يجده جورج أوزبورن النساب أثناء رحلتها
فى أوروبا كنزا للمعلومات) . ولكنه بسيط ومخلص . ويعجز ثاكارى عن
النسج أو الاقناع للقارئ كيف يمكن لرجل يمثل هذا الفهم والخلق أن
يبقى غارقا فى حبه لأميليا بطريقة المراهقين ، كل تلك السنوات . وهل
يمكن أن يمثل بذلك حالة لتوقف التطور فى المجال العاطفى ؟ ولكن النفى
صحيح ، فليس هناك أى إحياء بذلك . وعلينا أن نأخذ ضوبين بجدية .
وهو ليس بطلا بل هو دعامة أو بالأحرى شجرة بلوط ، شجرة البلوط
الصارمة الهمة التى يتشبهت بها النبات الطفيلى الغض .

وآخر ضوبين هو أن يبقى فى خلفية الرواية ، بغموض ولكن بتحديد ،
كنموذج متبلد أو رجل متوسط ولكن طيب – وهو بالتأكيد ليس متمردا
ولكنه بالتأكيد أيضا لا يتأثر بقيم سوق الغرور . ولأن ضوبين لا يتأثر
هكذا فإنه غير مقنع نفسانيا كشخص من الشخصوس ، وغير مقنع لنمط
الكتاب . ومن مظاهر قوة ثاكارى الخارقة قدرته على رؤية شخصية
كأجزاء من موقف اجتماعى متماسك . وعلى سبيل المثال فإن اهتمامه
بالتفاصيل المالية فى روايته ليس منلا لاتجاه طبيعى مبتذل ، ولكن لقدرته
على وضع شخصوسه بثبات فى العالم لدرجة أننا نؤمن بهم تماما رغم معرفتنا
المحدودة نسبيا عنهم .

ونحن – بعد كل شئ – لا نعرف كثيرا جدا عن بيكى ذاتها . ويمكننا
فقط أن نخمن كم هى سعيدة ، وأى أحاسيس قد تنتابها ، وبالضبط
أى المشاعر تدفعها للتصرف كما تفعل . ونحن لا نعلم كم تحب روضون ،
وجفاؤها مع طفلها غير مقنع تماما . فهى – كما لاحظنا – دائما على بعد . ومع
ذلك فهى موجودة بالتأكيد ، مفعمة بالحوية بدون شك وواحدة من
الشخصوس العظيمة فى الأدب الروائى كله . كيف ينجح ثاكارى فى ذلك ؟
– أعتقد أنه يفعل ذلك أساسا بصياغة شخصوسه بهذا التحديد والثبات
فى موقف اجتماعى متماسك . وقد لا يقال لنا الكثير عن مشاعر بيكى

ولكننا نعلم بالضبط نوعية موقفها • ونحن نعرف علاقتها - المالية والاجتماعية (بأوسع مدلول) بكل من شخوص الرواية - ونعرف المبدأ الرائد فى سلوكها ، وهو أنها تريد أن تكون سيدها حياتها •

وهكذا فالفجوات النفسية ، وفجوات التحليل، ومظاهر الالتباس التى تحيط بها لا تهم كثيرا ، بل الواقع أن هناك شعورا بأن هذه النواقص هى قوة إيجابية ، لأن أغلب هذا التحليل فى الروايات ينطوى على تجريد غير واقعى ، ويعرض مشكلات الشخصية بطريقة جامدة تشتت الانتباه عن حقيقة تصرفات الشخص بالتركيز المانع على دوافعه • وبمعنى هام جدا نحن نعلم عن بيكى مثلا أكثر مما نعلم عن بطل بروسـت Proust اذ لها منل أوليفر تويست وجينى دينز طبيعة نموذجية رمزية تجعلها فردا (قائما بذاته) ومع ذلك أكثر من مجرد فرد •

ويعتبر هذا النوع من النموذجية typicality ضعفا فنيا لدى بعض النقاد • فالقول بأن أحد الشخوص نموذج يعتبر اشارة الى نقص وفشل من جهة المؤلف فى تحديد الشخص • ولكن الواقع أن الشخوص غير النموذجيين فى الأدب لا يمكنهم أن يكونوا مشوقين فنيا • فلو أن هاملت كان مخلوقا منعزلا ، مخلوقا تجعله فرديته مختلفا أصليا وكليا عن باقى الأفراد ، عصابى فقد كل اتصال بالدوائر النموذجية للحياة والعلاقات البشرية - لما كان شخصية فنية عظيمة • والواقع أن كونه نموذجا لا يقلل من كونه فردا ، وهى حقيقة أدركها شكسبير تماما عندما قدمه فى تقليد الرجل المكتئب ، وهو طراز من الشخصية كان من السهل على المتفرج فى العصر الاليزابيثى التعرف عليه وفهم مغزاه •

والنموذج type الفنى (وهنا نرى قيمة نظرية «الأمزجة» « humours » القديمة ، بالرغم من بدايتها السيكلوجية) ليس معدلا average ، وليس - أدنى مركب عام للصفات البشرية ، بل هو التجسيد لقوى معينة تلثم معا فى موقف اجتماعى معين لتخلق نوعا متميزا من الطاقة الأساسية • وبخيل موليير Molière ليس رجلا نموذجا بمعنى كونه رجلا وسطا ، ولكنه نموذج - وأكثر من نموذج - وأكثر من فرد بالإضافة الى أنه فرد محدد ونادر للغاية • « وشارلى شابلن » على الشاشنة ليس رجلا وسطا (لم ير أحد أى شخص مثله تماما) ومع ذلك فهو بدون أدنى شك نموذجي ، لبس مجرد حالة شاذة بالرغم من كونه فذا للغاية ، ولكنه بطريقة ما أكثر نموذجية « للرجل الصغير » ، العامل الفردى فى مجتمعنا الصناعى ، عن أى رجل صغير نعرفه بالفعل ، وهنا تكمن عظمتة •

ويبدو لي أحسن شخص ثاكاري نماذج بهذا المعنى بالضغط ،
 ويطيبتهم هذه ذاتها هي التي تخدمهم بحيويتهم رغم بعدهم عن القاري -
 ورغم معرفتنا المحدودة عنهم وعدم لياقة تعليفات ثاكاري
 المعوقة . ويكي فردية individual بوضوح ، ومع ذلك
 فهي كل امرأة ذات عزيمة تتمرد على ضروب الإذلال التي
 يفرضها عليها ادعاءات اجتماعية معينة . والعجوز أوزبورن ، كذلك هو كل
 رجل أعمال ناجح في القرن التاسع عشر ، منغلق في نكد منرى قائم في
 ذلك المنزل الكبير في راصل سكوير : كم هو متمسك ؟ وكم ترتعد كل
 انجلترا المحترمة خشية غضبه عندما يسمع أن ابنه قد تزوج من
 ابنة رجل مفلس . وكيف يتزاحم عالم كامل بقيمه جنماً يميل محلها
 حفيده عندما يعلم ب وفاة جون سيدلي العجوز :

« قال أوزبورن العجوز لجورج : « أنت نرى ما ينبج عن الجدارة والعمل
 الجاد والتفكير الحكيم . انظر الى والي كشف حسابي في البنك - انظر
 الى جدك الفقير ، سيدلي ، وفسله . ومع ذلك فقد كان رجلاً أفضل مني
 منذ عشرين عاما - رجلاً أفضل بعشرة آلاف جنيه » (٩) .

ويبدل ثاكاري نفسه قصارى جهده للقضاء على صورته لعالم الطبقة
 الحاكمة . وفي لحظات معينة فقط يبعد نفسه من موقف الكورس Chorus
 ويسمح للمسجد أن يحدث تأثيره الأقصى . وهنا تبلغ موهبته عن التطرف
 والسندوذ أقصى مداها . أوزبورن العجوز في رد فعله ل وفاة جورج ،
 سهرت كرولي العجوز السريير ، لا حول له ولا قوة ، أخرس ونصف
 مجنون ، ينتحب بطريقة تنبر السنفقة عندما ينرك لعناية خادمته ، ولدى
 بيرايكارز Baracros تجلس في عربنها بدون خبول في بروكسيل ،
 ووصف منزل لورد شتاين وأسرته ، مثل هذه الأحداث العرضية تحرز
 نجاحاً لا ميبيل له . ولكن خلال الرواية كلها وباستمرار يضعف الأثر
 المترتب على ما يفعله الشخص أو يتبدد بفعل تعليقات المؤلف .

وينسأ الأثر المفجع لهذه التعليقات من نغمتها أكثر منه من معناها .
 فهي نغمة تنير الالتباس وبأسوأ مدلول نجدها مبذلة . وموقف ثاكاري
 بالنسبة لكل شخصه الرئيسية تقريباً - وخاصة آميلسا وبيكي غامض .
 ولا ينسأ الغموض من التعق ، أو الشعور بأنه لا يمكن أبداً ذكر الحقيقة
 كلها ، وأن هناك دائماً في كل حكم عامل تعقيد ، بل (انه ينسأ) من
 الجبن ومن رغبة في فضح ضروب الأوهام ومع ذلك الإبقاء عليها .

والقوة الدافعة الفنية لرواية سوق الثغور هي رؤية ثاكاري للمجتمع
 البورجوازي وللعلاقات الشخصية المتولدة عن هذا المجتمع . وهذا هو

موضوع روايته ، وانسيابها واشراقها ، وحيوية بيكى ، والحياة الهزلية الغنية الزاخرة للبانوراما - كلها ناشئة من بصيرة ثاكاري وأمانة رؤيته الحسنة . وهو يخترق ضروب الرياء فى سوق الغرور ويكشف النقاب عن الدناءة المقززة الوحشية خلف بريقه الأنيق وتحتة . انه يرسم ذروة المجتمع البورجوازي ، يوم كان الاقتصاد المزدهر يستطيع لمدة وجيزة تحمل الطفيليين عن طريق الديون النى ولدها (وهذه هى الطريقة التى تمكن بيكى وروضون من الحياة المريحة بدون دخل سنوى) بالرغم من رفضه غير المشفق وضروب فنسله ميل جون سيدلى العجوز . ويشور شعور ثاكاري الانسانى على هذا المجتمع - ومع ذلك . . ومع ذلك . . ألا نرى أنه يحبه ؟ ولوضع الشك فى تعبيرات أدبية نقول : « هل رواية سوق الغرور مثل رواية مرتفعات واذرنيج رواية بالغة التكامل ؟ » .

ان الاستياء البشرى يخففه باستمرار اللين المزيف من عضو النادى ، وهو ليس لين فيلدنيج المبني على الكفالة الحقة (ولو كانت محدودة) للدورة الانجليزية ، بل هو لين الروائى الناجح الذى واجه العالم ويهتم بالاستمرار فى مواجهته . ويتحول الى سخرية عامة وحرّة من السلوك البشرى :

« آه للغرور ! Vanitas Vanitatum من منا سعيد فى هذا العالم ؟ من منا يحقق رغبته ؟ أو ان حققها يصبح راضيا ؟ هيا يا أبنائى ، فلنغلق الصندوق بالدمى فقد انتهت مسرحيتنا » (١٠) .

وهذه أضعف خاتمة ، وأضعف تعبيرات اليقين . ولا ينسهر المرء حتى بأن ثاكاري يعنى ما يقول .

٧ - جورج إليوت - ميد مارش (١٨٧١ - ١٨٧٢)

7. George Eliot : Middle march (1871-2)

ان هذه رواية ضخمة ومتسعة ومتأنية وفسيحة المجال والاتجاه - لدرجة أن التمسك بالقول بأنها من نفس نوع رواية **ما** قد يبدو لأول وهلة غير سليم نوعا . ذلك أن من الواضح أن مجال الاهتمام أعظم بكثير . وهو اهتمام يشمل موضوعات مثل العلاقة بين الفن والحياة ، والتقدم في علوم الأحياء والعواقب الاجتماعية لمشروع قانون الإصلاح لسنة ١٨٣٢ ، ومشكلات مهنة العلماء ، وسيكولوجية الاستشهاد . ومثل هذا الاهتمام لن يبدو من النظرة السطحية في مستوى المقارنة باهتمام جين أوستن . ومع ذلك فمجال الاهتمام - رغم كونه مؤثرا بدرجة رائجة ، لا يكشف عن أى اتجاه جديد جذريا نحو فن الرواية . فـجورج إليوت توسع منهج جين أوستن ، ولكنها لا تغيره نوعيا .

وعالم ميد مارش أكبر وأكثر تنوعا من عالم هايبري ، واهتمامات سكانه تتخذ أشكالا مغايرة وتقودنا الى مسائل يمكن تسميتها بحق أوسع ، ولكن رواية **ميد مارش** ، رغم أنها لبعض الاعتبارات ، أقوى الروايات الانجليزية تأثيرا ، ورواية ليس من العبت مفارقتها باحدى روايات تولستوى Tolstoy ، الا أنها ليست بأى مدلول عملا نوريا .

والمقارنة بالكاتبة جين أوستن نستحق التطوير . ففي أول فصل للرواية نجد وصف مستر بروك Mr Brooke

« رجل في الستين تقريبا ، له مزاج اذعانى وآراء متنوعة ، وصوت انتخابي غير مؤكد . وكان قد ارتحل في سنوات شبابه ، واعتقد اهل البلد انه قد كون عادة ذهنية مشننة للغاية وكانت قراراته من الصعب التنبؤ بها كصعوبة التنبؤ بالطقس ، وكان مضمونا فقط أن نقول : انه سيتصرف بقوايا خيرة ، وأنه مستعد لانفاق أقل مبلغ من المال لتحقيقها ؟ (١) »

وبصرف النظر عن اهتمام واضح « بآراء » سخوصها وهو اهتمام تشاركها فيه جين أوستن على هذا المستوى ، فقد لا يكون هناك ما يميز هذا المقطع ، حتى بالنسبة لألفاظه ، عن فقرات وصف مماثلة في رواية **ما** . فهناك نفس نوعية اللباقة المعتمدة على اتران يعتمد بدوره على

مجموعة من القيم الاجتماعية بالغة الوعي والتحديد ، ومستمدة من المشاركة التامة في حياة مجتمع معين . ومع ذلك فالجملة التالية تشير الى تغيير :
 « ذلك أن أكثر العقول غموضا و « جليطة » تحوى بعضا من الذرات الجامدة للعادات ، وقد شوهد الرجل يتساهل بالنسبة لكل اهتمامه هو ، باستثناء الاحتفاظ بعلبة خشونة ، التي كان يحرسها ويقلق عليها ويتشبث بها بشراهة » .

وليس الأمر مقصودا على أننا نلمس - عند اضافة كلمة « جليطة » افتقارا « للركة » لا يمكن أن يوجد في رواية اما - بل ان الجملة بأكملها فيها بلاغة قد تصل الى عدم الاتقان ، وهي صفات تتماشى مع عادة ذهنية عند جورج اليوت مختلفة تماما عنها عند الروائية السابقة . ويجوز تسميتها فرض الموضوع أو الميل للمبالغة في تصوير التعميم الخلقى . فنحن ننتقل فورا من وصف لبق وينطوى بالطبع على نقد خلقى لمستر بروك ، وهو وصف تتطور فيه معا حيويته كأحد الشخصيات وروايتها له - ننتقل فورا الى التعميم الذي يتسبب في إبعاد مستر بروك ثانيا ، ونكاد لا نلاحظ في الكلمات « وقد شوهد » انتقالنا من « ذهن » مستر بروك (كما هو) الى « أذهان » عامة . وليس الانتقال مزعجا ، وهو يبرز واحدة من القدرات العظيمة لجورج اليوت كروائية ، وهي اصرارها على أنه يجب علينا دائما أن نعقد صلة بين رواياتها وبين حياتنا ، وأنه لا يجوز لنا أن ننسى أنفسنا في العالم الخيالي للرواية ، ولكنها تصور التغيير الذي تدخله على منهج جين أوستن . وعندما تقدم لنا جين أوستن في رواية اما تعليقاً معمما ، مثل ملاحظتها عن الرقص ونوقف الرقصات ، لا نشعر باغراء ما لتطبيق سخريتها كفكرة عن معنى « الحياة » ككل . أما عند جورج اليوت فهناك دائما المطالبة الأكثر الزاما المترتبة على لفظ « الحياة » (كاسم مجرد) . ويؤكد عدم غباء هذه المطالبة اتساع اهتمامها وشمول عبقريتها الهائلة . ولننتقل الآن لأحد شخصياتها السانويين ، مسنر كادوالادر Cadwallader : «

« كانت حياتها بسيطة ريفيا ، خالية تماما من الأسرار ، سواء السيئة أو الخطيرة أو حتى الهامة ، وغير متأثرة وعبا بنشئون العالم العظيم . وكان الأكثر تشويقا لها شئون العالم العظيم التي تنقلها اليها خطابات أقاربها من أبناء الأكابر : كيف ضيع الأبناء السببان ذوى الجاذبية أنفسهم بزواجهم من عشيقاتهم وحماة لور ناب Lord Tapir الربة العريضة . . . ونزوات النقرس الغاضبة للورد ميغاثيريم Megatherium وتسابك الأساب الذي نقل اكليل الأسرة لفرع جديد ووسيع قصص الفضائح ، - كانت تلك موضوعات احتفظت بتفاصيلها بأقصى دقة ، وأعادت صباغتها في خلطة ممتازة من الحكم التي

كانت هي نفسها تسسمنع بها بدرجة أكبر ، لأنها كانت تؤمن بدون منازع بمسائل الأصل وقلّة الأصل ، كما كانت تؤمن بطيور الصيد والطيور الضارة . ولم تكن أبدا لتتبرأ من أى شخص على أساس الفقر . فالحظ من شأن دى بريسى De Bracy لدرجة أن يأكل عشائه فى سلطانية كان من شأنه أن يبدو لها مالا للمواقف المنيرة للشفقة التى تستحق المبالغة ، ولكن رذائله الارستوقراطية لم تكن تروعاها ، وكان شعورها نحو الأغنياء السوقة نوعا من الكره العقائدى ، فلا بد أنهم قد كونوا كل ثرواتهم من أسعار القطاعى الباهظة لكل شىء لا يدفع سلعا فى بيت القسبس . ولم يكن هؤلاء جزءا من الخطة الربانية ، وكان نطقهم موجعا للأذان ، ولم تكن البلدة التى يكثُر فيها أمثال هؤلاء الشواذ (فى نظرها) بعدو مهزلة دنبة ، لا يمكن أخذها فى الاعتبار فى خطة كون راقية . وادا كانت أى سيدة تميل للحكم بقسوة على مسز كادوالادر فلنبحث عن شمولية آرائها الجميلة هي بنفسها ، ولكن متأكدة تماما من أن (هذه الآراء) تستطيع اسباع حاجات كل النفوس التى نتشرف بالحياة معنا جسا الى جنب .

وبمثل هذا التفكير النشط كالفوسفور ، والذى يتنسب بكل شىء يقترب منه ويحيله الى الشكل الذى يناسبه - كيف كان يمكن لمسز كادوالادر أن تشعر أن منبلات مس برونك وشئونهن الزوجية مستقبلات بعيدة عنها ؟ (٢) .

ويعتبر النقاد أحيانا جورج البوت كاتبة مديرة ولكن منفرة ، وأن نزعها « التطهرية » مرتبطة بسهولة سديدة بضيق أفق خلقي . وهو نقد مجحف للغاية - فحيوية الفقرة المقنيسة قبلا لا يسوبها أى ضيق أفق . والذكاء « أعمق » من ذكاء حين أوستن ، فقط ، بمعنى أنه ينطوى على وعى مختزن أكثر تنوعا - وكلمتا « بسيطة ريفيا » تضمعان ابراسة تيبتون Tipton فى عالم أوسع مما يتأمله أى شخص فى رواية اما . واللعب بكلمات « شئون العالم العظيم » ، ينطوى على دراية بـ « شئون » لا تدعها جين اوسنن . وهى لبست دراية رائدة . بل على العكس ، فان تهذيب المدينة لدى جورج اليوت خال تماما من ضحالة السفسطة السطحية ويضفى على نقدها صلابة واتساعا رائعين . وقد تبدو فقره « حماقة لوردتابر العريقة » صارخة ، والنقد فجأ ، ولكنها فى الواقع تطوق قطاعا كاملا من المجتمع . و « خلطة » مسز كادوالادر « المتسازة من الحكم » مدعومة بذعاء مبدعتها ذاته بنفس القدر الذى يدعم به ادراك جورج البوت للعمليات العلمية قوة كلمات « نشط كالفوسفور » . والقضية بالطبع ليست أن جورج اليوت أكثر ذكاء من جين أوستن ، ولكن أن ذكاءها قد استوعب مجالا أوسع .

وفى المقطع عن مسر كادوالادر كما فى سابقه عن مستر بروك ،
تعرض جملة نيمه « فلتحب ٠٠٠ أى سيده تميل للحكم بقسوة على
مسز كادوالادر فى شمولية آرائها الجميلة هى ، ولنتأكد تماما من أنها
(الآراء) تستطيع اشباع حاجات كل النفوس التى تتشرف بالحياة جنبها
الى جنب معها » . وهنا نجد نانيا التوجه المباشر نحو ضمير القارىء ،
وهو ان لم يكن مسيئا فى حد ذاته ، الا أنه غير مندمج تماما فى أغراض
جورج البوت ككل . والنعت « الجميلة » غير رقيق ولا مناسب والسخرية
التي يتضمنها فجة وليست على مستوى استعمال النعوت السابقة .
والجملة « كل النفوس التى تشرف ٠٠ الخ » جملة غير محددة . فبأى
معنى تقرأ « تشرف » وضد من توجه السخرية ؟ ان الغموض يكشف
عن ضعف - وما المبرر لوجود الجملة هنا بالمرّة ؟

هل يمكننا ، ملا ، فى هذه الجمل التى توجه فيها جورج اليوت
نظرتها الأخلاقية مباشرة الى القارىء وتسير الى ضميره الشخصى -
(هل يمكننا) عزل ضعف ما فى منهجها ووضع اصبعنا على نبرة فى
رواية ميد المارش يمكن وصفها بعدالة بأنها فاترة ؟ انه سؤال معقد
وسوف نضطر للعودة بحته .

والآن فلنتجه الى وصف آخر فى رواية ميد المارش : ذلك المشهد الذى
نكتشف فيه « دوروثيا Dorothea وهى تنتحب فى شقتها فى روما
عقب زواجها بستة أسابيع :

« بالنسبة لأولئك الذين نظروا الى روما بقوة المعرفة المنشطة التى تبت روحا متزايدة
فى كل الاشكال التاريخية وتستبعد مراحل الانتفال المضغوطة التى توجد التناقضات ،
قد تبنى روما كما كانت المركز والمفسر الروحى للعالم ٠٠ ولكن عليهم أن يفكروا فى تناقض
تاريخى آخر : ضروب الوحى العملاقة المحطمة لتلك المدينة الامبراطورية البابوية فتحم فجة
على أفكار فتاة نشأت وترعرعت فى كنف مذهبى التطهير الانجليزى والسويسرى ، وتغذت
على أحداث التاريخ البروتستانتي الهزيلة وعلى فن يهتم بالرسم اليدوى hand-screen
فتاة أحالت طبيعتها المتوقدة كل فسطها الصغير من المعرفة الى مبادئ ، تصهر كل تصرفاتها
فى قائلها ، واضعت مشاعرها النشيطة صفة السرور أو الألم على أكثر الأشياء تجردا ،
فتاة كلنت قد أصبحت أخيرا زوجة ، ووجدت نفسها ، بسبب تقبلها الحماسى للواجب دون
تجربته (وجدت نفسها) محقمة فى انشغال صاحب بقدرها الشخصى . وقد يكون عبء
روما المستعصبة على الفهم سهل التحمل بالنسبة للحوريات المثاليات ، اذ كان يكون لهن
خلفية للرحلة الرائعة للمجتمع الانجليزى المتفرج : ولكن دوروثيا لم تنأى لها مثل هذه
الوقاية ضد الانطباعات العميقة . أطلال ومبان يازيلية ، قصور وتماثيل ضخمة مشيدة
فى وسط حاضر محدود ، حيث يبدو كل ما هو حى وداقى غارقا فى التدهور العميق لخرافة
بعيدة عن التوقير ، وصورة حياة الجبارة المتلهفة رغم تعميمها تحمق وتنصارع على
الجدران والأسقف ، والمجازات الطويلة لاشكال بيضاء تبدو عيونها الرخامية كأنها تحفظ
بالضوء الرتيب لعالم غريب : وكل هذا الحطام الشاسع للمثل العليا الطموحة ، حسية

وروحية ، مختلطة فى فوضى بعلامات النسيان والتدهور المتفشية ، هزتها فى البداية كصدمة كهربائية ، ثم فرضت نفسها عليها بذلك الألم المتعلق بكتلة من الأفكار الغزيرة المشوشة التى تعوق تدفق المساعر . واستولت على ادراكها غير الناضج أشكال باهتة ومقوّهة ، وتنبهت بذاكرها حتى وهى لا تفكر فيها ، تعد تداعيات أفكار غريبة بقيت طول سنى حياتها التالية . ان من شأن حالاتنا النفسية ان تجلب معها صوراً تتتابع مثل صور الفانوس السحري أثناء نوم خفيف ، وقد استمرت دوروثيا طول حياتها فى بعض حالات البؤس المل ترى اتساع كنيسة القديس بطرس والقبّة البرونزية الضخمة ، والعزم الثائر فى أوضاع وأزياء الأنبياء والمبشرين فى لوحات الفسيفساء العلوية ، وستائر الجوخ الحمراء المعلقة بمناسبة الكريسماس ثمند فى كل مكان (كانت تراها) وكأنها مرض شبكية العين .

ولم تكن دهشة دوروثيا الداخلية هذه حالة استثنائية للغاية : فكثير من النفوس فى طراوة الشباب يلقى بهم بين متناقضات ويتركون ليكتشفوا أنفسهم بينها ، بينما يذهب الأكبر منهم سناً لشأنهم . ولا يمكننى ان افترض ان اكتشاف مسن كانزويون فى نوبة حبيب يعد زفافها بستة أسابيع سيقترب أمراً مأسوياً ، فبعض التثبيط وبعض الخوار أمام المستقبل الحقيقى الذى حل محل المستقبل الخيالى ، ليس غير عادى – ولا نتوقع ان يتأثر الناس تأثراً عميقاً بأحداث ليست غير متوقعة . وذلك العنصر المأساوى الذى يكمن فى المؤلف بالذات لم يترك بعد أثره على العاطفة البشرية الفظة ، وربما لا تقوى أجسادنا على تحمل الكثير منه . ولو ان لنا رؤية ومشاعر حادة حيال الحياة البشرية بأسرها لكان لنا مثل الاستماع لصوت النجيل وهو ينمو وقلب القنفذ وهو يدق ، ولنا من ذلك الصخب الذى يوجد على الجانب الآخر من السكون . أما والحال كما هى فان أكثرنا نشاطاً يتجولون وهم محشورين بالبلاهة » ٣

وهو مقطع يبين جورج اليوت – ان لم يكن فى قمة اجادتها – فالرواية العظيمة التى نعرفها ، وهو يبين بوضوح تام توسيعها لمنهج جين أوستن – وهو ، ككتابة لوصف وتحليل عاطفة شخصية وحميمة للغاية ، مقطع لا شخصى رائع . ومشاعر دوروثيا ذاتها – بالرغم من أننا نتفهمها باقتناع تكسف لنا محتواة فى موقف معمم ، وتبدأ جورج اليوت باسترجاع المشهد الرومانى ، ليس من خلال الانطباعات الحسبة لأى شخص ، بل من محطته التاريخى العقلانى للغاية . والتناقض بين الكاثوليكي والبروتستانتى ، والوثنى والمتطهر ، يثار فى البداية بطريقة موضوعية ثم يستعان به تدريجياً لايضاح حالة دوروثيا الذهنية .

ونحن لا نلتقى بمشاعرها الفعلية الا بطريقة عابرة جداً ، ولا نشعر بالقرب منها مع استطرادنا فى القراءة ، ولكننا نفهمها أكثر وفهمنا ليس فهماً موضوعياً فقط . ولدى جورج اليوت هنا القدرة على أن تضفى على « أكثر الأشياء تجرداً صفة السرور أو الألم » لأنه بفضل ناملها للموقف المحدد والمجسد (حالة دوروثيا الذهنية فى هذه اللحظة) تتوقف التجربة المعمة والفكر المجرد عن كونها مجردة وتصبح رمزية – ضربات قلب القنفذ » والصخب الذى يوجد على الجانب الآخر للصمت » .

وليس تحقيق اللحظة الرمزية ، اللحظة التي نصل فيها (من خلال بصيرتنا المكتسبة بالنسبة للموقف المحدد) الى ادراك جديد لعمليات الحياة - ليس مألوفاً في رواية ميدلمارش . وعلى وجه العموم ليست الرواية أكثر رمزية من رواية اما ، وهى تؤثر على ادراكنا عن طريق تقديم شخصيات حقيقيين ومجسدين للغاية فى موقف اجتماعي جد حقيقي وصلب البناء .

وتبذل جورج اليوت جهوداً مضمينة فى بناء خلفيتها ، وينسب السؤال عما اذا كان لفظ خلقية هو اللفظ المناسب - ويجب أن نسأل أنفسنا : ما هو الموضوع الرئيسى والموضوع الموحد لتلك الدراسة للحياة الاقليمية ؟

يستنتج المرء من المقدمة أن هذه ستكون رواية عن القديسات تيريزا فى العصر الحديث ، عن أولئك اللاتي كانت مشاعرهن الوهاجة « المدكاة من الداخل نخلق ابتغاء اشباع غير محدود ، وراء هدف ما يستحيل أن يبرر الارهاق ، ومن شأنه أن يوفق بين اليأس الذاتى والادراك المنتهى للحياة خارج الذات » . وهناك التلميح بأن مشكلة القديسات الحديثات هى أنهن « لا يجدن المساعدة من منظمة أو عقيدة اجتماعية متماسكة من شأنها أن تؤدى وظيفه المعرفة للروح المتعطشة » (٤) .

ويبرر توفعنا هذا على الفور تقديم دوروثيا بروك ، ويؤكد كل ما ننتظره ذكر العذراء المقدسة فى الجملة النائية من الفصل الأول . والحركة الأولى للأحداث فى الرواية . والكتاب الأول بأكمله حتى تقديم ليدجيت Lydgate يواصل تطوير اليمه . وتتمركز دوروثيا فى وسطه وتقدم دوروثيا لنا بطريقة رائعة ، مواضع ضعفها ، وحدائنها وذهنها « النظرى » بنفس قدر حماسيتها واشتياقها لحياة أكثر اقناعاً داخلها من الحصة التى يمكن أن يهئها تسبتون Tipton وميدلمارش .

والى هذه النقطة يمكن القول بأن ميدلمارش تعنى للرواية ما تعنيه هايبرى لرواية اما ، العالم الذى يعيش فيه دوروثيا وكازوبون والشخصيات المحيطة بهم ، وتنبئنا جورج اليوت بكل دقة كيف أن ميدلمارش قد جعلت منهم ما هم عليه . ونحن لا نسعر بأى اغراء لتجريد هؤلاء الأشخاص من المجتمع الذى يحتويهم . ودوروثيا لبست القديسة تيريزا . بل هى فنانة ذكية وحساسة ولدت فى طبقة الملاك الحاكمة الانجليزية فى بداية القرن التاسع عشر ، وذهنها متخضم بضروب الاستياء نصف المحددة بالحياة السخيفة المتكلفة التى تحياها النساء من طبقتها ، تنشد غاية أبعد من « أناثة » معارفها الضيقة ، وتيمم نحو « تظهر دينى » وانسانية سامية

المشاعر (أكواخ للفلاحين العاملين) لتشجيع امكاناتها غير المحققة ، وأخيرا ،
ولهلاكها ، تتوهم أنها بزواجها من كازوبون ستجد تحقيقا لكل تطلعاتها .

وبتقديم ليدجيت واتبساءه فلورا بآل فينسى The Vincys
وبلسترود Bulstrode يتغير البناء الأساسي للرواية . ونحن نعلم
الآن أن جورج اليوت قد ربطت في الواقع في رواية ميلمارش بين روايتين
اثنتين كانت قد صممتها أصلا مستقلتين - قصة مس برك وقصة
ليدجيت . ولكننا - حتى بدون هذه الفكرة سنجد قبل نهاية الكتاب
الأول أن تغييرا يعترى رواية ميلمارش . وتفرض جورج اليوت المشكلة
على انتباهنا في الفصل التاسع بمجرد تقديم ليدجيت وروزاموند
: Rosamond

« بالطبع لم يكن هناك في الوقت الحاضر ما يمكن أن يبدو أقل أهمية في نظر ليدجيت
من اتجاه تفكير مس برك ، ولا في نظر مس برك من صفات المرأة التي جذبت انتباه هذا
الجراح الشاب . ولكن أي شخص يرقب بشغف المقارب غير الملحوظ بين أقدار البشر
يرى اعدادا بغيثا للتغيرات حياة على أخرى ، وهذا يكشف ، كسخرية مقصودة ، عن
اللامبالاة أو الحملة المتجمدة كالجليد التي تظل بها الى جارتنا الذي لم نتعرف به .
وتدف آلهة المصير عن كذب ساخرة ، تحتوى في قبضة يدها لشخص مسرحيتنا .

وكان للمجتمع الفروي العديم نصيبه من هذا النوع من الحركة غير الملحوظة : لم
تكن له فقط ضروب التدهور الملحوظة مثل شبابه المتألفين من الغنادير المحترفين الذين
وصلوا في النهاية الى العيش مع ستة أطفال وعشيقه على دخل محدود ، بل كانت هناك
ايضا تلك التغيرات الأقل وضوحا التي تزعج باستمرار حدود التلاحم الاجتماعي وتولد
ادراكا جديدا للاتكال المتبادل . ولقد انزلق البعض الى درجة ادنى بينما ارتفع البعض
الأخر لستوى أعلى : وانكر الناس المفلوطين ، واكتسبوا الثروة ورشح سادة متحذلقون
أنفسهم لدوائر برلمانية ، وتورط البعض في تيارات سياسية ، والبعض الآخر في تيارات
كهنوتية ، وربما وجدوا أنفسهم نتيجة لذلك متخزيين بدجة مدهشة ، بينما ظهرت على
بعض الشخصيات أو العائلات التي قاومت كالصخور كل هذه التذبذبات ، عناصر وسمات
جديدة رغم صلابتهم ، وتعديلات متمشية مع التغير المزودج في الذات وفي المشاهد
وبالتدريج نشأت بين المدينة البلدية والبرشية الريفية أواصر اتصال حديثة ، وبالتدريج
عندما حل بنك الإذخار محل « الجوب القديم The Old Stocking » ، وثلاثت
عبادة الجنية الذهبية ، بينما العمد والبارونات وحتى اللوردات الذين عاشوا دون ملامة
رذحا من الزمن بعيدا عن التفكير المدني أصابهم خطيئة التعارف عن قرب . وكذلك جاء
مستوطنين من اقاليم بعيدة ، بعضهم بمهارات مبتكرة مثيرة وآخرون بقدرات من الدهاء
تجلب الاستياء . والواقع أن كثيرا من نفس هذا الثوغ مع التغير والاختلاط استمر في
انجلترا القديمة كما نجد في هيرودوت Herodotus ، أقدم ، الذي فصل أيضا عنك ذكر
ما حدث قبل ، أن يتخذ قدر امرأة كل نقطة بداية »

وهذا مقطع فح غير متقن ، ويرجع عدم إتقانه الى وظيفته كمتعبير بين
ما بدأت به الرواية وبين ما تحولت اليه ، ولكنه أيضا مقطع جاف

بالنسويق والأهمية لتحليل الكتاب . « تقف آلهة المصير عن كتب ساخرة
تحتوى فى قبضة يدها شخص مسرحتنا » انها جملة مصطنعة غير
مفيدة ، تبحث عن مغزى لا نسبته . ونشعر بالاغراء للسؤال : من هى
آلهة القدر هذه ؟ وهل هى شخصية لم تنس اليها المؤلفة قبلا ؟ هذا
بالاضافة الى أنه ، فى الحقيقة ، لا تهيمن على رواية ميدمارش شخصية
القدر الساخر ، بل على العكس تبذل جورج اليوت قصارى جهدها لتتصل
من أى فكرة من هذا النوع . وخلال الرواية بأسرها تقدم — باصرار يكاد
يكون جامدا كل أزمة أخلاقية ، وكل قرار ضرورى للمشاركين ولنا كقراء
بأدنى ايحاء بوجود قدر متناهى القوة . وان أساس أخلاقيات جورج اليوت
ذاته وأساس القوة الأخلاقية للكتاب أن شخصها ، بالرغم من ضروب
المعاناة القوية التى يتعرضون لها ، وفوق كل شئ المعاناة السائدة بسبب
نظام الحياة فى ميدمارش ، ليسوا مضطرين لمواجهة كل اختيار معين
بالطريقة التى يواجهونه بها . فلم يكن ثمة ما يرغم ليدجيت على الزواج
بروزاموند Rosamond ولو أننا فهمنا جيدا لماذا فعل ذلك . كما لم يكن
هناك ما يضطر فرد فنسى Fred Vincy لأن يحسن سلوكه . انه
انجاز جورج اليوت الخاص هنا أنها تقنعنا بحدوث تحول كانت كل قوى
« القدر » تقف حائلا دونه .

وقصدى هنا هو أن ظهور هذه الفكرة فى الفصل الحادى عشر
لا يبرره التنظيم الكلى للكتاب ، وأنه يكشف عن مظهر ضعف ، وعجز عن
التحكم مرتبطين ارتباطا وثيقا بتحول الرواية من قصة دوروثيا الى
شئ آخر .

والشئ الآخر مذكور فى الجملة التى تبدأ بالكلمات « المجتمع الريفى
القديم . . . » وننبين ، ونحن نقرأ ، حقيقة أن مركز الاهتمام فى الرواية
يتحول فعلا بحيث لا تصبح قصة مس بروك الآن غاية فى ذاتها بل نقطة
بداية . المطلوب منا تأمله ، لا يقل عن مجمل الحركة المستترة للمجتمع
الريفى . لقد أصبحت الخلفية هى الموضوع .

ولقد سبق لنا أن ألمحنا بأن هذا كان لابد أن يكون كذلك — فقصة
دوروثيا « مصوغة » باحكام فى تلك الفصول الأولى فى المجتمع الذى
تنتمى اليه ، لدرجة أنه يبدو شبه محتم أن معالجة دوروثيا معالجة مناسبة
لا بد أن تشتمل معالجة لعالم ميد لمارش بدرجة أوفى من نك التى طمعنا
فيها قبلا ، وأنه ما من شك أن جورج اليوت ، أمام شعورها بهذه
الضرورة ، قد عدلت خطة الكتاب وسمته رواية ميد لمارش . والسؤال
المركزى فى تقييمنا للرواية هو « الى أى حد نجحت فى هذه المحاولة
العظيمة الطموحة لتحتوى وتكشف علاقة كل قصة فردية ، قصص

دوروثيا ، وليدجيت وبلستروود بالصورة الكلية ، عالم مبد لمارش ؟ •

ولقد كتب دكتور ليفيز فى قسمه بالغ الأهمية عن جورج البيوت فى كتابه **التقليد العظيم** The Great Tradition : « كانت جورج البيوت قد قالت فى روايته **فيلكس هولت** Felix Holt على سبيل الاعتذار عن الحيز الذى خصصته له « التغييرات الاجتماعية » و « النسئون العامة » : ليست هناك حياة خاصة لم تقررها حياة عامة أوسع منها » • والهدف المتضمن فى هذه الملاحظة يتحقق بروعة فى رواية ميدلمارش وقد حققته رواية تتحدى عبقريتها ذاتها فى تحليل عميق للفرد « (٦) » وبالعبارة الأخيرة - النى تؤكد على التحليل العميق - يجد المرء أنه لابد بلا شك من الموافقة دون أن يطمع فى اضافة شئ ذا قيمة الى الملاحظات الواردة عن كازوبون ولبدجيت وروزاموند وبلستروود ، كما لا يجد نفسه مستعدا للاختلاف مع نغده به لناول جورج البيوت لكل من لاديسلو ودوروثيا •

ورواية **ميدلمارش** كتاب قوى وذكى بدرجة رائعة ، وتكمن قوته فى معالجته حالات شخوص فرديين مقامين بنبات فى موقف اجتماعى واقعى (ولان لاديسلو Ladislaw لا يقام ملهم بل يبقى فردا خياليا رومانسيا فانه علامة فشل) • ولكن يبدو لى أن هناك تناقضا فى قلب رواية **ميدلمارش** ، تناقض بين نجاح الأجراء والفشل النسبى للمجموع • وليست رواية **ميدلمارش** ككل كتابا عميق التأثير • فالأثر الكلى ساسع الاطباع ، ولكنه ليس ساسع الاجبار - ذلك أنه يعدل وعننا ويثربه ولكنه لا يغيره كثيرا • ونحن نتأثر بأشياء معينة فى الكتاب : بكشف عجز كازوبون ، وببشاعة مازق ليدجيت - روزاموند (بالطبع لوقعه كمؤثر على مشاعرنا) هو عاجز عن العنور على شرح نفي درعها الأبيض الناصع ، وهى غير كفء لفهم نوع الشخص الذى كان يمكن أن يكونه ، وبزوال أوهام دوروثيا بالنسبة لروما ، وبالمشهد الذى ترتضى فيه مسز بلستروود نصيبها فى يسقوط زوجها المفاجيء • فمسز بلستروود ، التقليدية ، الضحلة ، المعتدة بنفسها ، واحدى دعائم الكنيسة ومجتمع ميدلمارش البورجوازى تعام بعار زوجها المسين من خلال كشف ماضيه المخزى كليا :

« قال الاخ بتعاطف جاف مع حسن النية : « ولكن عليك أن تتحملى بقدر الامكان يا هاربيت • فالتناس لا يلوموك • وسأقف الى جانبك مهما كان قرارك » •

« فقالت مسز بلستروود : « اعطنى ذراعك يا وولتر الى ان نصل الى العربة • فانا اشعر بضغف شديد » •

« وعندما عادت للبيت كانت مضطرة لأن تقول لابنتها : « أنا لست على ما يرام يا عزيزتى ، وأنا مضطرة أن أذهب لأرقد . اسهرى على خدمة والدك . واتركينى فى هدوء . ولن أتناول أى غذاء » .

« وسكت باب حجرتها عليها . كانت فى حاجة لبعض الوقت تتعود فيه على ادراكها الممتد وحياتها البائسة المبتورة قبل أن تستطيع المضى باتزان نحو الوضع المقسوم لها . وكان قد وقع ضوء جديد كشف على شخصية زوجها ولم يكن فى وسعها الحكم عليه برفق . وعادتها السنوات العشرون التى ظلت طيلتها تنق فيه وتوفره بفضل كل ما أخفاه عنها - (عاودتها) بتفاصيل جعلتها تبدو لها خداعا بغيضا . كان قد تزوجها وهو يخفى خلفه تلك الحياة الماضية الزائفة ، ولم تبق لديها الثقة اللازمة لتدفع ببراءته من المساوئ المنسوبة اليه . وجعلت طبيعتها الأمانة المتباهية ، ومشاركتها فى عار مكتسب ، تجربة مريرة مرارتها لأى مخلوق آخر .

« ولكن هذه المرأة غير مكتملة التعلم ، التى كانت عباراتها وعاداتها كشكولا عجيبا ، كانت لها داخلها روح وفيه . فالرجل الذى قاسمته رخاءه طيلة نصف عمر تقريبا ، والذى ظل على تعلقه بها دون تغيير ، الآن وقد حق عليه العقاب . لم يكن فى الإمكان فى نظرها أن تتخلى عنه بآية حال . وهناك نوع من التخلّى يجلس فيه المرء الى نفس المنضدة ويرقد على نفس الأريكة مع الشخص المتخلى عنه فيساعد على مزيد من ذبوله بالتقارب المجرى من الحب . وكانت تعلم عندما سكبت جأبها ، أن عليها أن تفتحه وقد استعدت للنزول لزوجها التعس لاحتوى أساء ، ولتقرر بالنسبة لخطيئته أنها سوف تحزن ولا توبخ ، ولكنها كانت محتاجة لوقت تجمع فيه عزيمتها - كانت فى حاجة لأن تنتحب مودعة كل ضروب السعادة والعزة فى حيائها . وعندما قررت أن تنزل ، أعدت نفسها ببعض التصرفات التى قد تبدو طائشة للمشاهد القاسى . وكانت هذه التصرفات هى وسيلتها لتقرر لكل المشاهدين (مرئيين وغير مرئيين) أنها قد ارتضت الهوان . فقد خلعت عنها كل زيناتها وارتدت ثوبا بسيطا اسود ، وبدلا من قبعاتها الكثيرة الزخرف وتسريحتها الضخمة ، أرسلت شعرها بالفرشاة الى أسفل وإلى الجانبين مع قبة بسيطة ، مما جعلها تبدو كواحدة من أوائل الميثوديين an early Methodist (١) .

« وكان بلصتروود الذى علم بأن زوجته كانت قد خرجت ثم عادت لنقول : أنها ليست على ما يرام ، كان قد مضى الوقت فى حالة تؤثر مساوية لحالتها . كان قد تطلع لعلمها بالحقيقة من أشخاص آخرين ، وكان قد تقبل هذا الاحتمال كاجراء أسهل على نفسه من أى اعتراف . ولكن الآن وقد تصور أن لحظة معرفتها قد حلت ، لم يفتقر النتيجة فى كرب . وكانت بناته قد وافقن على تركه ، وبالرغم من أنه وافق على أن يحضروا بعض الطعام له فإنه لم يمسه . وشعر بنفسه يهلك ببطء فى بؤس بدون شفقة . ولعله لم يرى الحب فى وجه زوجته ثانيا أبدا . وكلما أتجه نحو ربه بدأ له أنه ليس من رد الا وطاة العقوبة . وكانت الساعة الثامنة قبل أن يفتح الباب وتدخل زوجته . ولم يجزؤ على النظر إليها . فقد جلس ناظرا الى الأرض ، وبينما كانت تقترب منه خيل إليها أنه بدا أصغر

(١) أحد اتباع الحركة الدينية الإصلاحية التى قادها فى أكسفورد باسجلترا عام ١٧٢٩ تشارلز وكون ويزلى محارلين فيها احياء كنيسة انكلترا . (قاموس المورد ص ٥٧٥) (المترجمة)

حجما • كان يبدو ذابلا ومتكمشا للغاية • واعتراها مزيج من عطف جديد ورفة قديمة كموجة عارمة - وقالت بوفار ولكن بعطف وهي تضع احدى يديها على يده المستندة الى ذراع المقعد ، والاخرى على كتفه !

» انظر لأعلى يا نيكولاس « •

فرقع عينيه مجفلا ونظر اليها لحظة ، نصف مشدوه • كان وجهها الشاحب ، وتوب الحداد الذى ارتدته ، ورعشة فمها - كانت كلها تقول « انا اعرف » : واستقرت عينها ويدها عليه • فانفجر باكيا وبكيا معا وهي تجلس الى جانبه • ولم يكن فى وسعها بعد التحدث معا عن العار الذى كانت تشاركه فى تحمله ، ولا عن الحقائق التى جلبته لهما ! كان اعترافه صامتا - وكان وعدها بالموفاء صامتا أيضا • ورغم انها كانت واسعة الأفق الا انها مع ذلك كانت تتحاشى الكلمات التى يمكن أن تعبر عن ادراكهما المتبادل كما تتكلمن خوفا من جمرات النار • وعجزت عن سؤاله « كم منه اشاعات وشكوك ؟ » ولم يقل هو : أنا برىء ٧

فى حدث مثل هذا يجرى استكشاف الأساس الأخلاقى والعاطفى بمصيرة وتعاطف رائعين للغاية : ونحن لا نتأثر فقط لأن اهتمام جورج اليوت المعنوى بهذا القدر من الحمق والتأكد ، بل لأن المشهد بتشعباته العديدة (بما فى ذلك المقارنة المتضمنة فى موقف روزاموند) يقدم (للقارئ) بشعور عميق بالتداخل الاجتماعى الذى يصنع الحياة • ومع ذلك - وهذا هو التناقض فى الرواية - فان هذا الشعور بالتداخل الاجتماعى ، الذى يتم كشفه لنا بدرجة رائعة فى تحليل المازق الفردى والذى تبحث عنه جورج اليوت خلال الرواية بكل ثبات ووعى (هذا الشعور) لا يبت الحياة فى الكتاب ككل •

واذا تناولنا رواية ميد لمارش من حيث اكنمالها فأننا نكاد نجد فيها كل شيء تقريبا باستثناء ما هو أساسا أكثر الأمور أهمية على الإطلاق : ذلك التدفق النابض الحاسم للكائن الحى • وبالرغم من انجازات الكتاب الرائعة ورغم الذكاء الهائل الذى يسيطر عليه بأسره ونجده مجزيا فى كل مرة نعاود قراءته بضروب جديدة من عمق الادراك وثراء جديد فى التحليل والملاحظة ، فان هناك شيئا ناقصا • فنحن لا نهتم بهؤلاء الناس بنفس القدر الذى يجدر بنا أن نهتم بهم لو أتيح لنا نفس الكم من الحياة والحكمة البشرية المتضمنة فيه • والعنصر الذى نفتقده ليس الفهم ولا التعاطف ولا الدفء ولا الجدية بالطبع •

• ان جورج اليوت أكثر الروائيين ذكاء ، وهى تعرف دائما ما تريد ، ولا تتخاشى أبدا تناول أى موضوع • ولكن يبدو أنه ينقصها ما يمكن تسميته الشعور بالحركة الأساسية للأشياء ، وهى تتحسس طريقها الى هذا الشعور ولكنها لا تحصل عليه • ورغم كل ادراكها وكل تعاطفها

الانسانى وما فى عقليتها من نبل وسماحة فشة عنصر من الحياة
يفلت منها - ذلك الشعور بالتناقضات داخل كل حركة وموقف - وهو
الذى يشكل القوة الدافعة للنشاط الفنى ، والذى ربما كان الشاعر كيتس
Keats يسعى للتعبير عنه عندما أشار الى « مقدرة شكسبير السلبية » .

وتملك جورج اليوت هذه المقدرة السلبية عندما تستكشف جوانب
موقف معين أو مشكلة محددة . ثم يتم بالضرورة قبول الصراعات داخل
الجوهر وهذه اذ تنقاتل للنفاذ الى الخارج تبث فى المشهد سمات الحياة .
ولكن يبدو كأنما لا يوجد فى فلسفتها ولا فى وجهة نظرها المرسومة
بقصد مكان للتناقضات الداخلية . وأظن أن كلمة « محتم » الواردة فى
جملة فى رواية فيليكس هولت Felix Holt والمقتبسة فى بحث مستر
ليفيز كلمة مهمة .

وانى أعتقد أن معظم نواحي ضعف رواية ميدلمارش تنشأ من هذا .
وهو السبب فى الفشل فى اصفاء وحدة عضوية على الرواية . والغرض
بوضوح هو أن تكون بلدة ميدلمارش ذاتها عامل الوحدة ، ولكنها فى
الواقع ليست كذلك . « فالحركة الخفية » للمجتمع التى تشير اليها
جورج اليوت نفسها لاتنجح الكاتبة فى الاستحواذ عليها فى الرواية
المكتملة . وبالعكس فان صورة المجتمع التى تقدمها صورة ثابتة ، وليس
الأمر كذلك لمجرد أن المجتمع الريفى فى وسط انجلترا The Midlands
حوالى سنة ١٨٧٢ كان فعلا غير متغير نسبيا . (فما من مجتمع يبدو ثابتا
بالفعل عندما ينظر اليه فنان) ولو أنه ربما كان من الأهمية بمكان أن
جورج اليوت وهى تكتب فى سنة ١٨٧٠ قد عادت بروايتها أربعين سنة
للوراء . والأهم من ذلك هو فشل محاولاتها لاضفاء « صبغة تاريخية »
(مثل عرض السكك الحديدية ، ومشاهد الانتخابات) وهى مشاهد مؤداة
بأمانة ولكنها ليست مقنعة من وجهة النظر الفنية وليست متجانسة مع
نمط الرواية .

« . والأمر الأكر أهمية هو أن القصص المتنوعة المتضمنة فى الرواية ،
بالرغم من تشابكها بفعل الشبكة غير المحكمة ، ليست لها وحدة عضوية ،
وكثير من الشخصيات الرئيسيين أقارب فى الدم ولكن علاقتهم الفنية داخل
نمط الرواية غير محققة تماما . وحقيقة توجد بين قصة دوروثيا وقصة
ليديجيت علاقة أساسية . فمجال عمل ليديجيت (وليس كونه رجلا مجرد
صدفة) هو الوجه الآخر لثيمة « القديسة تيريزا » . « ان ليديجيت
ودوروثيا معا هما وسيلة نقل الثيمة الرئيسية فى رواية ميدلمارش .
والحل الوسط الذى ينتهى اليه كل منهم بين الحياة التى تمنوها والحياة
التي تسمح بها الظروف ترمز للفكرة المتضمنة فى لب الكتاب » (٨) .

والمحولة ميسز « بيتت Mrs. Bennett فى محلها • وعبرة « الحياة التى تسمح بها الظروف » فى رأى فى منتهى الأهمية ، ذلك لأن القصور فى رؤية المجتمع المتضمنة فى رواية ميدل مارش يتجلى فى هذه العبارة كما أنها تنبئ عن سبب فشل جورج اليوت النهائى فى تطوير حركته • والمجتمع فى هذه الرواية مقدم لنا على طريقة « حدث هنك » ، أى أنه جزء من زحف تاريخى يروحى به ذهننا فقط • ولأن عالم ميدل مارش هو الحقيقة الثانية المسلم بها ، فإنه يتحتّم رؤية شخص الرواية على أنهم فى قبضته • ذلك أن لديهم الحرية فى اتخاذ قرارات أخلاقية معينة محصورة فى حدود عالم ميدل مارش ، ومع ذلك فهم فى وضع الأسرى لهذا العالم •

ومن هنا ينشأ اغراء جورج اليوت ، بمجرد قبولها المضامين الاجتماعية لقصتها ، أن نقدم « مصيرا » غير مفتح ومصطنع • فالفنان فيها (جورج اليوت) لا يؤمن بهذا المصير ، ولهذا فعندما ينشغل خيالها كليا فى فحص مشكلة واقعية للعلاقات الفردية نختفى فكرة مصير اجتماعى محتوم ، ولكنها (الفكرة) تبقى دائما قابضة فى الخلفية ، وتمنص ندرجيا حيوية الرواية ككل ، وهى بمعنى ما ، نتاج قوة جورج اليوت ، واعترافها بالأساس الاجتماعى المركب للأخلاق • ولو أنها لم تشعر باضطرابها لجعل ميدل مارش الشخص الرئيسى لكتابتها (وهو اضطراب نابع من أمانتها فى التحليل) لما احتاجت الى المزيد من الفهم الاجتماعى الذى تضمنته فكرتها المتأخرة للرواية ، ولما حاولت احراز هذا التقدم على فن جين أوستن - تلك المحاولة التى جعلتها فى نفس الوقت روائية أكثر تأثيرا وأمل ارضاء من جين أوستن •

ورؤية جورج اليوت للمجتمع هى فى نهاية المطاف رؤية آلية (Mechanistic) (أ) وحنمة Determinist ، ويسيطر عليها شعور قوى بسطوة المجتمع ، ولكن شعورها بالكيفية التى يتغير بها ضعيف جدا • ولهذا تميل مواقفها الأخلاقية مثل رؤيتها الاجتماعية لأن تكون سكونية Static

« اننا جميعا نولد فى غباء أخلاقى - ونعتبر العالم ضرعا لتغذية ذواننا العليا » (٩) • ورغم أن الصورة تبدو فى مجالها المحدد أكثر من نصف نهكية - الا أنها ذات مغزى لأنها تلمح الى فلسفة آله كليا ، (ليست مغايرة لفكرة لوك Lock عن العمل على أنه صحيفة ببضاء خالية)

(١) تتبع المذهب القائل بأن العمليات الطبيعية (كالحياة) قابلة للتفسير بقواميس الفيزياء والكيمياء • (المورد ص ٥٦٧ طبعة ١٩٧١) • المترجمة •

وفيهما يكون الفرد سلباً في الأساس ، يتلقى الانطباعات وينغير بالعالم الخارجى ولكنه لا يكاد يقوى على تغييره .

وليس من قبيل الصدفة أن الأعمال السريّة تتعثر في رواية **ميدمارش** . فكل الشخصيات الرئيسيين ، باستثناء دورونيا ولاديسلو ومارى وفريد ، تهزمهم ميدمارش – ولا يهرم كل من مارى وفريد فقط لأنهما لم يحاربا أبدا معركة مكتملة مع قيم مجتمع ميدمارش . حقيقة أن آل جارت يرفضون العناصر غير المستساغة لأخلاقيات القرن التاسع عشر مثل اختطاف مال فيدرستون العجوز ، وغنى ورياء بلصتروود – ولكنهم يقبلون البنية الأساسية لميدمارش على أنها سليمة ولا سبيل لتجنبها . والسلوك المالى الذى تطلبه مارى من فريد هو الاستقامة والعمل الشاق فى صلب الموقف الراهن ، وهى مستويات مقبولة فى مجالها ، لكنها غير مناسبة (كما نكتشف بمجرد تطبيقها على مأزق ليدجيت) كاجابة على المشكلات الأخلاقية العويصة التى يثيرها الكتاب ككل أو على نيته الرئيسة ، ومن السهل ملاحظة أن توترات الكتاب فى الفقرات الخاصة بجارت وفنسى أقل حدة بكثير منها فى أقسام دورونيا وليدجيت أو بلصتروود .

والواقع أن فلسفة جورج اليوت الآلية Mechanistic هى أيضا أساس الضعف الذى أشرنا اليه فى بدء هذا المقال ، فى منهجها تقديم المسائل الأخلاقية لنا مهددة بالخطر فى الرواية . ويحسن التأكيد على أن نقطة البحث هنا ليست أن اهتمامها الأخلاقى يجب أن يكون ثابتا ومحددا ، ولا أنه يجب عليها ارجاعنا باستهزار الى ضمائرنا أنفسنا ، ولكن أنها تفعل ذلك بطريقة تضعف توتر المشهد الذى تصفه وتضع شخصيتها على بعد بحيث تجعل من الصعب نقل مشاعرهم بطريقة حميمة . وانى على يقين من أن دكتور ليفيز على حق تماما اذ يؤكد عدم صلاحية رؤية جورج اليوت المتضمنة فى كلمات هنرى جيمز :

« نحن نشعر معها ، دائما ، أنها تسير من المجرد الى المجسد وأن شخصيتها ومواقفها تنشأ ، مثل التعبير ، فى وعيها الأخلاقى ، وأنها فقط بطريقة غير مباشرة نتاج مشاهدتها » (١٩) .

وأنا لا أعتبر الاهتمام الأخلاقى المستمر فى رواية **ميدمارش** مجردا ولا أظن أن جورج اليوت تحاول فرض أفكار مجردة على جزئ حياة مستعص . فبرغم كل انشغالها الأخلاقى العميق فإن أوجه الشبه بين هذه الرواية وبين القصة الواعظة محدودة .

وعلى العكس فمنهجها هو تقديم موقف معين بأقصى درجات التجسيد،

ثم جذب انتباهنا الى المسائل الأخلاقية التي تتضمنها الخيارات اللازم اتخاذها . وقد يكون منهجا ثقيلا الحركة ، فنحن نشعر ببعض الضيق ونحن نتنقل في الرواية من أزمة أخلاقية لأخرى لمسوة الأداء . ولكن مصدر الضيق ليس أية خطة مجردة نقبل خلف السنار ، بل طبيعة أحكام جورج اليوت الأخلاقية ذاتها ، فيوجد في كثير من الأحيان نوع من الفتور فيها ، وهذا يضعف بالفعل الصراعات داخل المشهد الذي يقدمه . ويأتي الفتور - على ما أظن - من الافتراضات المتضمنة في رؤيتها الأخلاقية للعالم كضرع .

وبتعبير آخر يمكن القول بأن مقاييسها للحق والباطل (وربما يكون توكيدها « للقانون » وتعاطفها مع « اليهودية » اللذين لم تكشف عنهما في هذا الكتاب - لهما مغزاهما) لا تتناسب تماما مع الطبيعة المركبة لرؤيتها الاجتماعية . ونقد هنري جيمز بأن شخصها ومواقفها لا تصور بكيفية مرنة غير مسئولة ، قد أسست صياغته مما عرضه لسوط دكتور ليفيز وتقريبه ، ولكنه مع ذلك تلميح لناحية ضعف أصيلة وواضحة . فسمو تفكير جورج اليوت في جدتها الأخلاقية (ربما يمكن وصفها على أنها المذهب النعمي Utilitarianism بعد تعديلات كل من جون ستيوارت ميل وكومت ، ومسيحياتها البروتستانتية المبكرة) له بالفعل تأثير غير موات على الرواية ، ليس لأنه أخلاقي أو جاد ولكن لأنه آلي ولا جدلي Undialectical .

ومثل كل المفكرين الآليين تنتهي جورج اليوت الى الهروب الى المسالية Idealism . وفي هذه الدراسة للمجتمع البورجوازي يوجد ثلاثة ثوار - دوروثيا ولاديسلو وليدجيت - تقودهم نطلعاتهم الى عدم الرضا العميق بعالم ميدلمارش ، ويمثل ثلاثتهم جميعا قبا أسمي من قيم هذا العالم ويرغبون في العيش بقاء عليها . وهم « النفوس الورعة » التي تسعى لخدمة الانسانية عن طريق العلم والفن والتعاطف المشترك . ويهزم مجتمع ميدلمارش ليدجيت عن طريق زواجه بروزاموند . وقصة هزيمته المريرة هي أرق الأشياء وأكبرها تأثرا في الرواية . ولكن من المهم أن نعرف أن ليدجيت ، مثل كل باقي الفاشلين في الرواية ، يفضل بسبب قوته لا ضعفه .

ولا توجد بطولة في رواية ميدلمارش (اذا تركنا جانبا دوروثيا ولاديسلو بعض الوقت) كما لا يوجد صراع مأساوي - وهذا غير متاح ، لأن منطق المأساة ، والصراع الذي يصاب فيه البطل بسبب قوته ذاتها وعن طريقها يخرج عن نطاق خطة جورج اليوت للخلقة . فلأن نظرتها آلية ولا ثورية لا يمكن لأحد أن يحارب ميدلمارش أو غيرها ، وأقصى

ما يستطيعونه هو أن يحسنوها قليلا (كما يفعل فبربرادر Farebrother ودوروثيا الى حد ما) بأن يكونوا « أفضل » قلبا من جيرانهم • ولكن أقصى ما يستطيع أغلبهم أن يسموا اليه - مثل ماري جارت ومسنر بلصتروود - هو الاذعان اللا عاطفي لمشيتها • ولهذا فحتى الشخصوس « المتعاطفين » يتحتم عليهم اما أن يبقوا سلبيين أو أن ينجحوا راكمين بسبب أخطائهم أنفسهم • فبالرغم من أن جورج اليوت تكره ميدمارش الا أنها تؤمن بحتميتها فهي العالم وهي ضرعنا •

ومع ذلك فلأنها تكره قيم المجتمع الذي تصوره ولأن لديها ثقة في الرجال والنساء لا نستطيع فاسفتها الآلية أن تبددها ، فانه ينأى على جورج اليوت أن تجد مخرجا من مأزقها • ولما كانت انسانيته النبيلة تشكل جوهر الرواية بأسرها ، حتى نواحي ضعفها ، فانها لا تستطيع الاذعان عاطفيا لفلسفة تربط شخصوها الى الأبد بعالم ميدمارش • ومن هنا تبرز أهمية قيمة القديسة تيريزا ، سواء بالنسبة لمكانتها في الرواية ، أو بالنسبة للخاصية العاطفية اللاهثة والمنطلقة والمثيرة للارتباك التي تعززها • من هنا أيضا تأتي مشكلة دوروثيا ولاديسلو برمتها • ولقد بين دكتور ليفيز ببراعة طبيعة عدم ارضاء شخصية دوروثيا (للقارىء) - عنصر ما يسميه التذليل الذاتى المتأصل فى ابداعها •

« ان دوروثيا ••• نحتاج » تعطش روحى » لدى جورج اليوت ذاتها - وهي حلم يقظة آخر للذات المثالية - هذا الاستمرار - وسط كل ما هو مغاير •• للطبش القديم ، مثير لأقصى درجات الاستياء • فلدينا تناوب بين البصيرة المتزنة اللاشخصية لحكمة معتدلة وبين ضرب من الاضطرابات العاطفية وتعزيزات الذات فى طور المراهقة » (٦١) •

ومع ذلك ، فرغم كل التعمق فى تحليل دكتور ليفيز فمن الصعب أن نوافق تماما على ما يخلص اليه من أن « قصور الكتاب ••• يكمن فى دوروثيا • ذلك لأنه بالرغم من وجود هذا القصور (الذى يستفحل مع تقدم الكتاب) فمن الصدق أيضا القول بأن الكتاب يستمد قوته من دوروثيا • وبالرغم من كل تحفظاتنا فان دوروثيا - هى الأعرق استحوادا على تصورنا من بين باقى شخصوس الرواية • وان تطلعها لحياة أكثر نبلا من طريقة الحياة فى ميدمارش هو الذى يشكل القوة الايجابية العظيمة فى الرواية ، والقوة التي - قبل كل شيء - تقاوم ونعادل المبل للتقديم المجتمع كقوة ثابتة لا يمكن قهرها ، خارج الشخصوس أنفسهم • والواقع أن دوروثيا وحدها هى التى تتمرد بنجاح مع لاديسلو على قيم ميدمارش •

وكلمة « بنجاح » تحتاج للتحديد • فاولا دوروثيا ذاتها لها من صفات « السيدة الكريمة » أكثر مما يبدو أن جورج اليوت مستعدة

للاعتراف به ، وهناك دائما (ولو أنه لا يجوز لنا المبالغة في تقدير هذه النقطة) دخل سبعة جنيه سنويا بينها وبين الإحياء الكاملة لموقفها . والأهم من ذلك هو أن نجاح تمردها محدود بدرجة الاقتناع الفني الذي يقدمه . وعنصر « حلم البقطة » عند دوروثيا الذي يؤكد دكتور ليفين بشكل قصصيا أساسيا للغاية . ولكن هذه الضيقة ، وما نشعر به من أضواء المثالية ، وبأن هناك شيئا لم يتحقق بالكامل ، يرجع كما يترأى لي ، لا إلى أي سبب ذاتي ، ولا لنقص في النصج العاطفي لدى جورج اليوت ذاتها (فمن الصعب أن نرى كيف استطاعت أن تجمع بين اتجاهاتها الكلي الرائع في الرواية وبين ذلك النقص في النصج) ، بل لنواحي القصور في فلسفتها وإدراكها الاجتماعي .

وتتمثل دوروثيا ذلك العنصر في التجربة البشرية الذي لا مكان له في الكون الختامي لمذهب المادية الآلية . حاجة الانتصاف لتغيير العالم الذي يرثه .

وتظهر دوروثيا بالقوة التي نراها عليها في الرواية بالضبط لأنها تحتوى هذه القوة الدافعة الأساسية في الحياة البشرية . وهي تفشل في النهاية لأنه لا مكان لها في فلسفة جورج اليوت الواعية . و « المنطقة المستعصية » المتمثلة في درجة اخفاق جورج اليوت هنا هي المنطقة المستعصية للمثالية في نظرتها للعالم .

أما عن لاديسلو فالنجاح في تحقيقه أقل كثيرا منه في تحقيق دوروثيا ، وهو يفوقها كثيرا في كونه مجرد شخصية خيالية ، وتصوير مثالي رومانسي لنوع الرجل الذي تستحقه . والواقع أننا لا نصبح فعلا غير مرتاحين بالنسبة لدوروثيا الا عندما نصبح مرتبطة به . ومن الطريف جدا أن لاديسلو هاو للفن محترم وبوهيمي بدون الحقيقة الخسيسة

للمذهب البوهيمي ، ويكاد يجسم كل شيء هرب اليه المنردون غير المؤثرين في أواخر العصر الفيكتوري ، وينقذه فقط من التدهور المضمن في طريقة حياته ، الدعم المالي المريح الذي يأتيه من كازوبون ، ومستمر بروك وأخيرا من دوروثيا ذاتها . واخفاى جورج اليوت الفني بالنسبة للاديسلو ، اخفاها في جعله شخصا محققا على المستوى الفني لباقي شخوص الرواية ، وثيق الصلة باللاواقعية الاجتماعية في إبداعه . وهو فنيا غير « موجود » وليس محسوسا ، لأنه اجتماعيا ليس مجسدا ، بل أضيفت عليه المثالية .

وانى أرى أن من الأهمية بمكان أن نتعرف على العلاقة بين ضروب الضعف في رواية ميللارش ونواحي القصور في فلسفة جورج اليوت .

ذلك أن الرواية نوعين من الضعف يبدو أن لأول وهلة غير مرتبطين ، بل
 فل متعارضين . وفى المقام الأول هناك المبل نحو الفتور والبلادة ، وهو
 اتجاه رأيناه مرتبطاً بنظرتها شبه النابنة للمجتمع والأخلاق . وفى المقام
 الثانى هناك عنصر العاطفية غير المحسومة المتضمنة فى علاقة دوروثيا
 ولاديسلو . والواقع أن نوعى الضعف ليسا متعارضين ، بل انهما وجهان
 لعملة واحدة . فإن عدم صلاحية فلسفتها الآلية ذاتها ، وفنسلها فى
 تجسيد بنمور حوارى dialectic بالنناقض والحركة (ان هذا) هو
 الذى يدفع جورج اليوت لاضفاء المثالية على تطامعات دوروثيا .

وبالرغم من شعور تولستوى المتغلغل فى الجدل بالنسبة للحياة
 والميلاد والنمو والتطور ، فبنفس القدر الذى تضعف فيه رواية الحرب
 والسلام War and Peace بسبب نظرتة التاريخية الآلية والحتمية فان فلسفته
 جورج اليوت اللاجدلية تضعف الأثر الكلى الذى تهدف اليه الكانية . ومع
 ذلك فلم يسبق لكانب قبلها أن حاول بمثل هذا الوعى وهذا الصديق أن يورد
 الترابط المتداخل فى الحياة الاجتماعية ولا فى الطبيعة المتغيرة للأفراد
 ولعلاقاتهم . فهى كاتبة عظيمة ومخلصة وإنسانية — وقد يكون من السدىق
 القول بأنه بالرغم من نواحي الضعف المتناهية فى عملها — فان روائىي
 المستقبل سيعادون قراءة ميد للارش أكثر مما سيفعلون مع أية رواية
 انجليزية أخرى .

الاحالات

NOTES AND REFERENCES

N.B. Owing to the great variety of editions I have given chapter rather than page references in the case of novels which are divided into chapters.

نظرا للتنوع الكبير في الطباعات فقد أعطيت احوالات الفصول بدلا من الصفحات في الروايات المقسمة الى فصول .

1. Henry James : **The Art of Fiction** (1948. ed.), p. 12, (my italics A. K.)
2. **Aspects of the Novel** (1947. ed), p. 196.
3. See below p. 48 ff.
4. **Scrutiny**, Vol. II, no. 4, p. 376.
5. See Aldous Huxley : **Do What You Will** (Thinkers Library no. 56, 1937).
6. Spanish picaresque novel, pub. 1554.
7. Guzman de Alfarache, by Alemàn, 1599, trans. English 1622.
8. By Thomas Nashe, 1594.
9. See in particular H. M. and W. Chadwick : **The Growth of Literature** (1932-40) : W. P. Ker : **Epic and Romance** (1897 ; Bertha Phillpotts : **Edda and Saga** (Home Univ. Library, 1931).
10. E. Vinaver : **Works of Thomas Malory** (1947). Introduction p. lxxv.
11. Christopher Caudwell ; **Illusion and Reality** (1946 ed.) p. 26 ff.

PART II

1. **The Pilgrim's Progress**, 1st Part
2. Jack Lindsay : **Bunyan, Maker of Myths** (1937), p. 194.
3. **Jonathan Wild**, Book I, ch. VIII

4. *ibid.*, Book I, ch. IX.
5. See especially F. R. Leavis's analysis of *Hard Times* (in *The Great Tradition*, 1948) and *The Europeans* (*Scrutiny*, Vol. XV no. 3).
6. Henry Reed : *The Novel Since 1939* (British Council, 1946).
7. Godwin : *Fleetwood* (1832 ed.), Preface
8. Q. D. Leavis : *Fiction and the Reading Public* (1959), p. 102.
9. See especially R. H. Tawney : *Religion and the Rise of Capitalism* (1926).
10. *Robinson Crusoe* (Everyman ed.), p. 6.
11. Q. D. Leavis, *op. cit.*, p. 104.
12. *Colonel Jack* (Novel Library ed.), p. 62.
13. *Clarissa* (Everyman ed.), Vol. I, letter XLIV.
14. Brian W. Downs : *Richardson* (1928), p. 76.
15. *ibid.*, p. 76.
16. *The Great Tradition* (1948), pp. 3-4.
17. *Joseph Andrews*, Book III, ch. XIII.
18. *ibid.*, Book I, ch. XII.
19. *Tom Jones*, Book IV, ch. II.
20. *ibid.*, Book IV, ch. XIV.
21. Henry James : *The Princess Casamassina*, Preface.
22. *Tristram Shandy*, Book I, ch. XXII.
23. *ibid.*, Book V, ch. VII.

PART III

Introduction :

1. G. Lukacs : *Studies in European Realism* (1950), p. 150.
2. Letter to Howard Sturgis, Aug. 5, 1914.

EMMA

1. **Scrutiny**, Vol. X, nos. 1 and 2.
2. **Emma** Vol. III, ch. XV.
3. *ibid.*, Vol. II, ch. XIV.
4. *ibid.*, Vol. III, ch. XI.
5. *ibid.*, vol. II, ch. XVII
6. *Ibid.*, Vol. I, ch. X

THE HEART OF MIDLOTHIAN

1. **Heart of Midlothian**, ch. XLVII.
2. *ibid.*
3. **The Living Novel** (1946), p. 52.
4. **Sir Walter Scott, Bart.** (1938), p. 309. ,
5. **Chronicles of the Canongate**, Introduction, ch. V.
6. **Heart of Midlothian**, ch. IV.
7. *ibid.*, ch. IX.
8. **Guy Mannering**, ch. VIII.
9. **Heart of Midlothian**, ch. L.
10. *ibid.*, ch. LII
11. **Aspects of the Novel** (1947 ed.), p. 46 ff.
12. **The Novel and the People** (1937), p. 60.

OLIVER TWIST

1. **Oliver Twist**, ch. XII.
2. *ibid.*, ch. V.
3. *ibid.*, ch. I.
4. *ibid.*, ch. IX.
5. *ibid.*, ch. I.
6. *bid.*, ch. V.

7. *ibid.*, ch. XLIII.

8. *ibid.*, ch. L.

Notes and References.

WUTHERING HEIGHTS

1. **Wuthering Heights**, ch. IX

2. *ibid.*, ch. XVI.

3. *ibid.*, ch. VI.

4. *ibid.*, ch. III.

5. *ibid.*, ch. IX.

6. *ibid.*, ch. X.

7. *ibid.*, ch. XII.

8. *ibid.*, ch. XIV.

9. *ibid.*, ch. XV.

10. *ibid.*, ch. XIV.

11. *ibid.*, ch. XX.

12. *ibid.*, ch. XXXIII.

13. **Scrutiny**, Vol. XIV, no. 4.

14. **Wuthering Heights**, ch. XXXIV.

15. **Modern Quarterly**, Miscellany no. I (1947).

16. **The Common Reader** (Pelican ed.), p. 158.

VANITY FAIR

1. **Vanity Fair**, ch. I

2. **The Craft of Fiction** (1921), p. 95.

3. **The Structure of the Novel** (1946 ed.), p. 24.

4. **Vanity Fair**, ch. LIII.

5. **Culture and Anarchy** (1932 ed.), p. 84.

6. **Early Victorian Novelists** (1945 ed.), p. 80.

7. **Vanity Fair**, ch. XLI
8. *ibid.*, ch. XII.
9. *ibid.*, ch. LXI.
10. *ibid.*, ch. LXVII.

MIDDLEMARCH

1. **Middlemarch**, ch. I.
2. *ibid.*, ch. VI.
3. *ibid.*, ch. XX.
4. *ibid.*, Prelude.
5. *ibid.*, ch. XI.
6. *op. cit.*, p. 61.
7. **Middlemarch**, ch. LXXIV.
8. Joan Bennett : **George Eliot** (1948), p. 167.
9. **Middlemarch**, ch. XXI.
10. **Partial Portraits**, p. 51 (quoted by F. R. Leavis, *op. cit.*, p. 33)-.
11. *op. cit.*, p. 75.

قائمة الاطلاع

هناك كتب كثيرة عن الرواية الانجليزية ، تشمل عددا كبيرا نشر منذ كتبت هذه المقدمة والمقترحات اللاحقة لاطلاع أوسع لا تدعى كونها شاملة .

(أ) أكبر وأشمل عمل لكل المستويات هو :

BAKER, E. A. : **The History of the English Novel**, 9 vols. (1924-38).

تكاد كل معلومة توجد به ، بما فى ذلك قائمة مراجع طويلة (أصبحت الآن قديمة نوعا) ، ولكنه كمؤلف نقدى غير مستو وغير ملهم .

(ب) وأما عن كتب تاريخ الرواية فأحسنها هو .

Allen, Walter · **The English Novel** (first pub. 1954).

(ج) من بين الأعمال الأجل شمولا يمكن أن تجد الآتى أفيدها

FORSTER, E. M. : **Aspects of the Novel** (1927)

وهو كتاب جذاب وواضح جدا - وهو ينبر أسئلة أكثر مما يجيب عليها ، ولكنه كفيلا بأن يحفز القارئ على التفكير .

Lubbock, Percy : **The Craft of Fiction** (1921)

(د) واحد من أول (ولا اعتبارات عديدة أفضل) المحاولات لمعالجة بعض المشكلات التقنية والفنية للرواية كشكل فنى جاد .

Leavis, Q. D. : **Fiction and the Reading Public** (1939)

(هـ) رغم نبرته الحادة وأحيانا المثيرة فإنه يبرز كمّا من المشكلات النقدية والتاريخية .

LEAVIS, F. R. : **The Great Tradition** (1948)

(و) عن جورج اليوت وجيمس وكونراد ، ويتفق أغلب الناس على أنه نقد روائى متفوق ، جاد وصادق - والخط العام (خاصة فى الفصل الأول) وفكرة التقليد المحتواة ونبرته وأغلب ما فيه غير مقنعة .

JAMES, HENRY : **The Art of Fiction** (1948), **The Art of the Novel** (Collected Prefaces), Ed, Blackmur (1934)

(د) ان القيمة الكبرى لنقد جيمس هي الفرصة المهيأة لرؤية روائي غاية في الذكاء والوعى يعمل وهو يراجع مشكلات فنه الحقيقية والفعالية .

LODGE, DAVID : **Language of Fiction** (1966).

(ح) قد يكون هذا أشمل عمل حديث ومير في نقد الرواية .

ALLOTT, MIRIAM : **Novelists on the Novel** (1959)

(ط) رغم أن تنظيمه غريب نوعا فهذا كتاب مفيد للغاية، إذ يجمع شمل الكثير من المواد الهامة التي تجدها مبشرة بدونه .

كتب عامة أخرى :

(3) Other general books include (alphabetically) :

CECIL, DAVID : **Early Victorian Novelists** (1934).

CHUCH, Richard : **Growth of the English Novel** (1951).

Fox, Ralph : **The Novel and the People** (1937).

ILLIE, CHRISTOPHER : **Character in English Literature** (1965)

GREGOR, IAN & NICHOLAS, BRIAN : **The Moral and the Story** (1962)

HARDY, BARBARA : **The Appropriate Form** (1964)

HARVERY, W. J. : **Character and the Novel** (1965)

LIDDELL, ROBERT : **A Treatise on the Novel** (1947)

Some Principles of Fiction (1953).

HARCKACS, GEORG : **Studies in European Realism** (trans., Bone) (1950) **The Historical Novel** (trans., Mitchell) (1962).

MUIR, EDWIN : **The Structure of the Novel** (1928)

PRITCHETT V. S. : **The Living Novel** (1946)

The Working Novelist (1965)

SCHLAUCH, MARGARET : **Antecedents of the English Novel, 1400-1600** (1963).

STANG, RICHARD : **The Theory of the Novel in England, 1850-1870** (1959).

TILLOTSON, Kathleen : **Novels of the Eighteen-Forties** (1954)

VAN GHENT, DOROTHY : **The English Novel Form and Function** 1953).

WATT, IAN : **The Rise of the Novel** (1957)

ZABEL, M. W. : **Craft and Character in Modern Fiction** (1957).

٤ - عن الروائيين والروايات المسار إليها بالذات في هذا الكتاب
 ننصح المارئ بالرجوع الى كتاب Baker His المذكور سابقا اذا رغب
 في قائمة أوفى .

(4) On particular novels and novelists mentioned in this book :
 (N.B. In no case is anything approaching a bibliography of the particular author given, merely certain books that may be useful. For a fuller list of books the student is referred to Baker's History of **English Novel** : F. W. Bateson's **Guide to English Literature** (1965) ; and **Victorian Fiction**, a Guide to Research (Ed. L. Syevenson (1964). References to articles in periodicals quoted in the text will be found in the Notes).

TALON, HENRI : **John Bunyan** (trans. 1951).

SHARROCK, ROGER : **John Bunyan** (1954).

WEST, ALICK : **Mountain in the Sunlight** (1958) (on Bunyan Defoe).

Reading list.

WATSON, F. : **Daniel Defoe** (1952).

NOVAK (M.) : **Defoe and the Nature of Man** (1963).

Wright, Andrew : **Fielding** (1964).

SACKS, SHELDON : **Fiction and the Shape of Belief** (1964)

MURRY, J. MIDDLETON : **Unprofessional Essays** (1956) (on Fielding).

LASCELLES, MARY : **Jane Austen and her Art** (1939).

Wright, Andrew : **Jane Austen's Novels** (1953).

Bradbrook, F. W. : **Jane Austen and her Predecessors** (1966).

Trilling, Lionel : **The Opposing Self** (1955) (on Jane Austen and Dickens).

Grierson, H. J. C. : **Sir Walter Scott Bart.** (1938).

Grierson, H. J. C. : **Sir Water Scott Bart.** (1938).

MUIR, EDWIN : **Scott and Scotland** (1936)

- DAVIE, DONALD : *The Heyday of Sir Walter Scott* (1961)
- CRAIG, DAVID : *Scottish Literature and the Scottish People, 1680? 1839* (1961).
- JACKSON, T. A. : *Charles Dickens, The Progress of a Radical* (1937)
- WILSON, EDMUND : *The Wound and the Bow* (1941) (on Dickens).
- HOUSE, HUMPHRY : *The Dickens World* (1941).
- JOHNSON, EDGAR : *Charles Dickens, His Tragedy and Triumph* (1953).
- FORD, GEORGE : *Dickens and his Readers* (1955).
- BUTT, JOHN & TILLOTSON, KATHLEEN : *Dickens at Work* (1957).
- FIELDING, K. J. : *Dickens, a Critical Introduction* (1958).
- GROSS, J. & PEARSON, G. (Ed.) : *Dickens and the Twentieth Century* (1962).
- GARIS, ROBERT : *The Dickens Theatre* (1965).
- TILLOTSON, GEOFFREY : *Thackeray the Novelist* (1954).
- RAY, GORDON N. : *Thackeray : The Uses of Adversity* (1955).
The Age of Wisdom (1958).
- STEPHEN, LESLIE : *George Eliot* (1902).
- BENNETT, JOAN : *George Eliot* (1948).
- HARDY, BARBARA : *The Novels of George Eliot* (1959).
- HARVEY, W. J. : *The Art of George Eliot* (1962).

INDEX

(A)

Adam Bede, 30
Allegory, 23, 45-46.
Ambassadors, The, 17.
Antiquary, The, 112
Aristotle, 18,
Arnold, Matthew, 90, 158.
Austen, Jane, 89-92, 93-106, 167.

(B)

BEHN, Aphra, 29.
Belinsky, V. G., 14.
Bell, C., 17.
Bennet Arnold, 30.
Bible, 31, 443.
Bennet, Joan, 179.
Blake, W., 22, 120, 144.
Bleak House, 136.
Blue Lagoon, The, 34.
Boccaccio, 129.
Boswell, J., 43, 61.
Brontë, Charlotte, 66.
Brontë, Emily, 91, 137-152.
 160.
Browne, Thomas, 85.
Bunyan, J., 1, 23, 30, 44-47.
Burney, Fanny, 93 n.
Butler, S., 91, 155.
Byron, 111.

(C)

Cable Williams, 55-56.
Candide, 19-20.

Cary, Joyce, 63.
Caudwell, C., 38.
Cecil, Lord David, 158.
Cervantes, 21, 31, 41, 73, 83, 92,
Chaplin, C., n. 46, 168.
Chaucer, 34
Chronicles of the Canongate, 112,
 113.
Circulating libraries, 31, 43.
Clarissa, 65-72, 79, 94.
Cold Comfort Farm, 141.
Coleridge, S. T., 111.
Colonel Jack, 61-62.
Compton-Burnett, I., 93.
Congreve, W., 17.
Conrad, J., 19, 29, 91.

(D)

Daphnis and Chloe, 29.
David Copperfield, 18-19.
Day, Thomas, 53.
Defoe, D., 13, 23, 24, 25, 57-64.
Dickens, C., 53, 119, 123-136.
Didacticism, 36.
Don Quixote, 40, 41
Donne, J., 84.
Dostoevsky, F., 128
Downs, B. W., 70.

(E)

Edgeworth, Maria, 53
Eliot, George, 91, 167-184.
Emma, 93-106, 108-109, 125.
Engels, F., 124.
Epistolary form, 65.

(F)

Falstaff, 26.
 Farrell, James T., 30.
 Faustus, Doctor, 37.
 Felix Holt, 175.
 Feudalism and the novel, 25-26, 33-38, 40-42.
 Fielding, H., 22, 38, 73-81.
 Ford, E., 29.
 Form in novel, 17.
 Forster, E. M., 17, 51, 113.
 Fox, Ralph, 122.
 French Revolution, 101.
 Freud, C., 22.

(G)

Galt J., 117 n.
 Gibbon, E. 43.
 Godwin, W., 54-56.
 Golden Ass, The, 29.
 Gothic novels, 93 n., 111.
 Great Expectations, 136.
 Greene, Graham, 54-55.
 Greene R., 29.
 Greene, R., 29.
 Grierson, H. J. C., 112.
 Gulliver's Travels, 20, 21-22.
 Guy Mannering, 117.

(H)

Hammond, J. L. and B., 124.
 Haworth, Yorks, 151
 Hazlitt, W., 118.
 Heart of Midlothian, The 107-122.
 Henry IV, 26.
 Hogarth, W., 22, 118.
 Horse's Mouth, The, 63.
 Hulme, T. E. 15.
 Humours, comedy of, 78.
 Huxley, A., 20.

(I)

Inchbald, Mrs., 80.
 Incognita, 17.
 Industrial Revolution, 101.
 Ivanhoe, 113.

(J)

James, Henry, 13, 17, 81, 91, 94, 180.
 Jane Eyre, 30.
 Jefferson, D. W., n. 83.
 Johnson, S., 67, 83, 110.
 Jonathan Wild, 21, 47-54, 127.
 Joseph Andrews, 38, 73-77.

(K)

Keats, J., 15, 111, 178.
 Keynes, J. M., 90.
 Klingopulos, G. D., 148.

(L)

Lazarillo de Tormes, 26.
 Leavis, F. R., 21, 73, 175, 80, 187.
 Leavis, Q.D., 58.
 Little Dorrit, 136.
 Lindsay, J., 64.
 Locke, J., 61, 84.
 Lubbock, Percy, 153.
 Lukacs, G., 89.
 Lyly, J., 28.
 Lytton, B., 91.

(M)

Macbeth, 41.
 Malory, T., 36.
 Meredith, G., 91.
 Middlemarch, 167-184.
 Molière, 164.
 Moll Flanders, 58.
 Moral fable, 19, 43-56.

Morality plays, 23.
More, Hannah, 20.
Muir, E., 156.

(N)

Naming of characters, 138 n.
Nashe, 23
Nature and Art, 53.
Newton, I., 61.
« Noble savage, » the, 80, 118.
Old Mortality, 113.
Oliver Twist, 123-136, 138-148.
Ornatus and Artesia, 36.
Our Mutual Friend, 136.

(P)

Pamela, 65-67.
Parables, 23.
Peacock, T. L., 29.
Peripeteia, 17.
Philosophy and the novel, 22, 27,
179-180.
Picaresque novel, 25, 26, 27, 48.
Picaro, 25, 57.
Pilgrim's Progress, The, 30, 44-47.
Plot and Pattern, 128.
Pornography, 34.
Postman Always Rings Twice, The,
34.
Pride and Prejudice, 16, 93.
Pritchett, V. S., 110.
Prose and poetry, 37 ff. 68, 144,
146.
Proust, M., 164.
Puritanism, 58, 63.

(R)

Rabelais, 29, 40.
Radcliffe, Anne, 30, 93, 112.

Reade, C., 20.
Reading public, 31-32.
Reed, Henry, 54.
Richardson S., 65-72.
Rob Roy, 113.
Robinson Crusoe, 62-64 ; 74.
Roderick Random, 57, 63.
Rogue, The, 126.
Romantic movement, 80.
Rousseau, J.-J., 80.
Roxana, 63.

(S)

Sandford and Merton, 53.
Satire, 50.
Satyricon, 29.
Scholastic wit, 84-85.
Scott, W., 107-122.
Sermons, 23.
Shamela, 65-66.
Shakespeare, 122, 164, 175.
Shaw, Bernard, n, 48.
Shelley, P. B., 35, 90, 111.
Sidney, P., 29.
Smollett, T., 23.
Spectator, The, 43.
Spoils of Poynton, The, 17.
Sterne, L., 40, 82.
Swift, J., 19, 20, 21, 40.
Swinburne, A., 91.
Symbolism, 73, 125, 129, 137, 141-
171.

(T)

Tale of a Tub, A, 84.
Tatler, The, 43.
Thackeray, W. M., 68, 153-165.
Tolstoy, L., 167, 184.
Tom Jones, 65, 67, 73, 81-82.
Tristram Shandy, 82, 84-87.

Trollope, A., 91.

(U)

Uncle Tom's Cabin, 15.

Unfortunate Traveller, The, 26-27,
65.

Utilitarianism, 90, 181.

(V)

Vanity Fair, 153-166.

Vinaver, E., 36.

Voltaire, 19-20.

(W)

War and Peace, 184.

Warner, Rex, 55.

Watt, Ian, 62 n.

Waverley, 113.

Way of All Flesh, The, 155.

Way of the World, The, 44.

Whitehead, A. N., 84.

Wilson, D., 151.

Wood, Mrs. H., 91.

Woolf, V., 152.

Wordsworth, W., 111.

Wren, P. C., 30.

Wuthering Heights, 137-152, 160.

(Z)

Zola, E., 30.

عن المترجمة والكتاب المترجم

وهذا الكتاب مرجع قيم ومفيد لدارسى وأساتذة الأدب
الروائى عامة والانجليزى خاصة - ولنقاد الأدب الروائى -
وللأدباء والمهتمين بالأدب الروائى كأبداع جمالى هادف .

والمؤلف أستاذ اكاديمى وناقد أدبى عظيم .

المترجمة أ . د . لطيفة عانـسـور عملت أستاذة ورئيسة
قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة عين شمس وجامعة
القاهرة وجامعة عبد العزيز بالسعودية . وهى متخصصة
تخصصا دقيقا فى الأدب الروائى الانجليزى . ولها مؤلفات
بالانجليزية عن جوزف كونراد وعن أ . م . فورستر ودراسات
فى الأدب الروائى والمسرحى الانجليزى ولها بالعربية ترجمة
مختارات من الأدب القصصى لجوزف كونراد .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٢٢٣٣

ISBN -- 977 -- 01 -- 3679 -- 4

استدراك

الصفحة	السطر	الخطا	التصويب
١٧	٢٦	ام ٠ م	٠ م
	٢٧	(ناقص كلمة)	Peripetua
١٩	١٨	بها	يما ٠
٢٥	١٠	للتفيم	للتقييم
		Petmoncus	Petroneus
٣٠		فاستثناء	فاستثناء
٣٥	٢٢	Shelley	Shelly
٤٠	١٥	الغالب	الغالب
٤٣	١٢	التا	التاثر
	١٢	لجيبون	لجيبون
٤٤	٩	الرمزية	المجازية
٤٥	٢٦	الرمزية	«
٤٦	٢٢	الانطباع	والانطباع
٤٧	١٤	وقد لا يكون لها	(وقد لا يكون لها)
	٢٩	تقدم	تقوى
٥١	الهامس	المترجم	المترجمة
٥٢	٣٠	الأحزان	الأحزاب
٥٩	١٧	تذكره	تذكر ٠
	٣١	Giunea	Guinea
٦٢	هامس	مقالات فى النقد	مقالات فى النقد ٠
٦٧	٢	العاطفة	العاطفية
٨٢	الهامس	مقالات فى النقد	مقالات فى النقد ٠
٨٤	٤١	التصميمات	التعدييمات
٩١	٢٩	Trollop	Trollope
٩٦	٢٦	Mrs Elton	Mrs Elton :

الصفحة	السطر	الخطأ	التصويب
٢٧	» ولم	» ولم	٠
١٠٥	٢٥	الأخلاقية	الأخلاقية ٠
١٠٨	١٩	بتوضع	بتواضع
١٠٩	٢	بحكمة	» بحكمة «)
١١٣	٦	الجليلة	الجليلة
٢٣	جهة	جهة	وجهة
١١٤	٢٠	يقوى	يغوى
١١٥	١٥	Launon	Lannon
٣١	الى ساد لتربى	الى لوفماركت	
١٢٤	١٧	نقرا عامل المدينة	نقرا كتاب عامل المدينة ٠
١٤٠	٧	الضحلة ٠	الضحلة ٠
١٥٢	٢١	الحملة	الجملة
١٥٧	هامش	بنت	بت
١٧١	١٨	بقلب	لقلب
١٧٣	١٠	الاقليمية	الاقليمية
١٧٣	٣١	مستوطنين	مستوطنون
١٧٧	٤	انظر لاعلى يا نيكولاس	(تكتب بنط صغير)
		static	: static
١٩٢	١١	Chuch	Church
	١٩	Harckacs	Lukacs
١٩٣	سطرين	F. W. Bateson ...	رجاء نقل هذه الكلمات وما يلها الى أول سطرين جديدين
٩		Syvenson	Stevenson

فى هذا الكتاب يقدم المؤلف أرنولد كيتل - الأستاذ الجامعى القدير وناقد الأدب الروائى العظيم - دراسة وافية ودقيقة للأدب الروائى الإنجليزى، ممثلاً فى عشرة روايات وروائيين ينتمون للثلاثة القرون الأخيرة.

ويبدأ بتمهيد توضيحي لجذور الفن الروائى الإنجليزى فى أعقاب المجتمع الإقطاعى - ثم نشأة الرواية بأنواعها من تخيلية وبيكارية وواقعية... إلخ.

ويحلل كل رواية بدقة وموضوعية، مع ربط أحداثها وشخصياتها بالظروف الاجتماعية والسياسية السائدة فى عصرها - ثم يبرز المغزى الأخلاقى والثورى لتصرفات الشخصيات فى كل رواية - ويربط بينها وبين رؤى مؤلفيها - كما يربط ويقارن بين كل رواية وأخرى مماثلة أو مخالفة لها.

وفى سياق هذه الدراسة التحليلية يتبع ويقدم كيتل منهجاً نقدياً فعالاً يجمع بين مناهج نقد الأدب الروائى الشرقى والغربى - يستشهد بآراء نقاد الأدب الروائى مثل جورج لوكاش وهنرى جيمز؛ ويقتبس العديد من آراء نقاد آخرين ويناقشها ليؤيدها أو يخالفها موضوعياً.

وفى كل هذا يربط كيتل بين الأب والتاريخ. ويبرز المضامين الخلقية والاجتماعية فى كل عمل يعالجه، ويرسئ القواعد والأسس لمنهج نقدى قويم وفعال.

وهكذا فالكتاب مرجع قيم وهام لأساتذة وطلبة الأدب الإنجليزى خاصة للمهتمين بالثقافة والأدب الروائى من أدباء ونقاد عامة.

وينتهى الكتاب بقائمة مراجع مختارة عامة وخاصة وهوامش وكشاف. كما يبدأ بمقدمة للترجمة.

والمترجمة أ. د. لطفية عاشور أستاذة ورئيس قسم إنجليزى بجامعة عين شمس والقاهرة وعبدالعزیز سابقاً.